



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ
ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

YIL/YEAR: 2020 AY/MONTH: EKİM/OCTOBER SAYI/ISSUE:36

ISSN: 1302-2938 E-ISSN: 2687-4857

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi; ulusal, hakemli bir dergidir.


Mart ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanır.

Makalelerin bilim, dil ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

ERZURUM-2020



SANAT Dergisi, Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir.



*Güzel Sanatlarda başarı,
bütün inkılâpların başarılı olduğunun en kesin delilidir.*

H. Atatürk



GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ
ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY
Ekim / October 2020 Sayı / Issue 36

YAYIM SAHİBİ / PUBLISHER

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Adına
Prof. Dr. Mustafa BULAT

BAŞ EDİTÖR / EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

ALAN EDİTÖRLERİ / AREA EDITORS

Plastik Sanatlar / Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Müzik / Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Sahne Sanatları / Prof. Dr. A. Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi*)
İngilizce Editörü / Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ (*Atatürk Üniversitesi*)

EDİTÖR YARDIMCISI-DERGİ İLETİŞİM/ASSISTANT EDITOR-JOURNAL COMMUNICATION

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Abaz DIZDAREVIC (*Yeni Pazar Üniversitesi/Sırbistan*)
Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL (*Yeditepe Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ (*Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi/Makedonya*)
Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Katarina DJORDJEVIÇ (*Belgrad Sanat Üniversitesi/Sırbistan*)
Prof. Dr. Kuandık ERALIN (*Ahmet Yesevi Üniversitesi/Kazakistan*)
Prof. Dr. Lela GELEISHVILI (*Tiflis Üniversitesi/Gürcistan*)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR (*İstanbul Aydın Üniversitesi*)
Prof. Dr. Marina MOCEJKO (*Belarus Devlet Üniversitesi/Belarus*)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ (*Tiran Amerikan Yüksekokulu/Arnavutluk*)
Prof. Dr. Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Roza SULTANOVA (*Tataristan Bilimler Akademisi/Tataristan*)
Prof. Dr. Roza AMANOVA (*Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan*)
Prof. Dr. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi/Türkiye*)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE (*Atatürk Üniversitesi/Türkiye*)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)

REDAKSİYON / REDACTION

Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

DİZGİ / TYPESETTING

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

KAPAK TASARIM / COVER DESIGN

Mehmet YILDIRIM

Kapak Fotoğrafı: “Hz. Ali’nin Tabutunu Taşıyan Deve ve Sahibi”, Özgür Taburoğlu. (2016). *Resim, Söz ve Yazı*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları. s. 27.

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 25240 Erzurum-Türkiye
Ataturk University Fine Arts Faculty, 25240, Erzurum-Turkey
+ 90 442 231 50 06

gsfsanatergisi@atauni.edu.tr , <https://dergipark.org.tr/pub/ataunigsfd>



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Basri ERDEM (*Işık Üniversitesi*)
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Güler AKALAN (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Erol KILIÇ (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)
Prof. Dr. Fikri SALMAN (*İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi*)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin Emre BECER (*Yeditepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Mehmet KAVUKÇU (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehtap AYDINER UYGUN (*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mustafa BULAT (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (*İstanbul Aydın Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR (*Dokuz Eylül Üniversitesi / Emekli*)
Prof. Dr. Ömer Faruk TAŞKALE (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sabri YENER (*Ordu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ (*İstanbul Üniversitesi*)
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Semih ÇELENK (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)
Prof. Dr. Semiha AYDIN (*Başkent Üniversitesi*)
Prof. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sitare TURAN (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Suat KARAASLAN (*Çukurova Üniversitesi*)
Prof. Süreyya TEMEL (*Kocaeli Üniversitesi*)
Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR (*Anadolu Üniversitesi*)
Prof. Yasemin YAROL (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Yunus BERKLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Esra SAĞLIK ŞENALP (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)
Doç. İsmail TETİKÇİ (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Naile Rengin OYMAN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yavuz ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Zafer LEHİMLER (*Atatürk Üniversitesi*)



BU SAYIDA EMEĞİ GEÇEN HAKEMLER / THOSE WHO CONTRIBUTED IN THIS ISSUE

- Prof. Dr. Ahmet ALBAYRAK (*Erciyes Üniversitesi*)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Prof. Dilek ALPAN (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Duygu AYDIN (*Selçuk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU (*Trabzon Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet ÖNAL (*Harran Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (*İstanbul Aydın Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ (*Atatürk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mustafa Erdem ÜREYEN (*Eskişehir Teknik Üniversitesi*)
Prof. Dr. Necla RÜZGÂR KAYIRAN (*Hacettepe Üniversitesi*)
Prof. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)
Prof. Sıdika SEVİM (*Anadolu Üniversitesi*)
Doç. Ardan ERGÜVEN (*Marmara Üniversitesi*)
Doç. Aslı ÖZSOY KÖRNER (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Dr. Aydın ZOR (*Akdeniz Üniversitesi*)
Doç. Dr. Aylin BEYOĞLU (*Trakya Üniversitesi*)
Doç. Dr. Begüm AYTEMUR (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*)
Doç. Dr. Burak BOYRAZ (*Yıldız Teknik Üniversitesi*)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Füsün DOBA KADEM (*Çukurova Üniversitesi*)
Doç. Dr. İçten Duygu ÖZBEK (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*)
Doç. Dr. Merve GÜVEN (*Giresun Üniversitesi*)
Doç. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY (*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*)
Doç. Oktay KÖSE (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Önder YAĞMUR (*Atatürk Üniversitesi*)
Doç. Ruhi KONAK (*Kastamonu Üniversitesi*)
Doç. S. Özlem ÜNER (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Doç. Serap ÜNAL (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Tolga ŞENOL (*Bursa Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN (*Atatürk Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Caner ŞENGÜNALP (*Atatürk Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Çimen BAYBURTLU (*Marmara Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Didem DEMİRALP (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER (*Atatürk Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA (*Afyon Kocatepe Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Kenan SAATÇIOĞLU (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ (*Kastamonu Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Muhsin SARIKAYA (*Atatürk Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Neslihan KORKMAZ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Nizam Orçun ÖNAL (*Erciyes Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Oktay BAŞAK (*Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Özer AKTİMUR (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Şevki Özer AKÇAY (*Atatürk Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER (*Hacettepe Üniversitesi*)



SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ / MAKALE YAZIM KILAVUZU

AMAÇ

Sanat Dergisi'nin temel amacı, sanat alanında çalışan akademisyen ve araştırmacıların ürettiği bilimsel eserlerin paylaşılmasına imkân sağlayarak bilim ve sanat dünyasına katkı sunmaktır.

AIM

The basic aim of Art Journal is to contribute to world of art through the publication of academicians and reserachers spending effort in art.

KAPSAM

Sanat Dergisi; Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan tüm çalışma alanlarını kapsamaktadır.

SCOPE

Art Journal accepts studies in Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science and other studies directly or indirectly related to art.

SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ

Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin yayın organıdır. Ulusal, bilimsel ve hakemli bir dergidir. 1999'dan itibaren yılda iki sayı olarak yayın hayatını sürdüren dergi Mart ve Ekim aylarında yayımlanır.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makalelerin formatı dergi editör kurulu tarafından onaylanan yazım kurallarına göre düzenlenmelidir.

Yayın kurulu, hakem kurulu tarafından yayın koşullarına uygun bulunmayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek ve düzeltmek ya da kısaltmak yetkisindedir. Gönderilen yazılar yayımlansın yayımlanmasın iade edilmez. Sanat Dergisinde hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu çift-kör hakemlik sistemi kullanılmaktadır.

Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir. *Sanat Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir. Yayım dili Türkiye Türkçesi ve İngilizcedir.

Yazıların DergiPark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez. Makaleler teknik kontrolden geçtikten sonra uluslararası geçerliliği olan bir benzerlik programında taranmaktadır. Benzerlik oran sınırını aşan yazılar hakeme yönlendirilmeden reddedilir. İntihal incelemesinden geçen yazılar, alanıyla ilgili en az iki hakeme gönderilir. Hakem önerileri doğrultusunda istenen değişiklikler, yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yazıların yayımlanmasına onay verilir. Hakem değerlendirmesi olumsuz sonuçlanan yazılar nihai sonuç için üçüncü bir hakeme gönderilir.

Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin ise bu durumun açıkça belirtilmesi şartıyla yayımlanması mümkündür.

PUBLICATION PRINCIPLES

Art Journal is the publication of Atatürk University Faculty of Fine Arts. It is a peer-reviewed journal published twice a year, in March and October. In Art Journal, scientific research papers carried out in different disciplines of fine arts are published.

The manuscripts that are sent to the journal must be original, unpublished and cannot be submitted simultaneously for publication elsewhere. The format of the manuscripts should be designed in accordance with the writing and publication guidelines approved by the Executive of the Editorial Board.

The Editorial Board makes the last decision for the publication of the manuscript and has the right to make alterations, to publish or reject manuscripts. The manuscripts, published or unpublished in the Journal, are not sent back to the authors

Any legal responsibility regarding the content of the published articles belongs to the author. Manuscripts are accepted in Turkish and English. Manuscripts should be sent via DergiPark.



The articles are sent to at least two referees related to the field after technical control for scientific quality. The submitted articles should not have been published elsewhere before. The publication of the unpublished symposium papers is possible, provided that they are informed in the article before they go through editorial process.

YAZIM KURALLARI

Başlıklar

Makalenin en başında Türkçe başlık; kalın, bütün harfler büyük, 11 punto karakterle, sayfayı ortalarak yazılmalıdır. Türkçe başlığın hemen altında İngilizce başlık yer almalı ve kalın olması dışında bütün özellikler Türkçe başlıkla aynı olmalıdır. Makale alt başlıkları ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu ve 11 punto ile yazılmalıdır.

Makale eğer tez, bildiri vb. başka bir çalışmadan üretilmişse bununla ilgili açıklama, Türkçe başlıktan hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 8,5 punto olarak verilmelidir.

Yazar / Yazarların Bilgileri

Başlığın hemen altında yazarın/yazarların ad, soyad bilgileri, unvan, görev yaptığı kurum, unvan ve görev yaptığı kurumun İngilizce karşılıkları, kendisine ulaşılabilir güncel e-posta adresi ve Orcid numarası yer almalıdır. Orcid numarası her yazar için ayrı ayrı girilmelidir. Orcid numarası bulunmayan yazarların çalışmalarının dergimizde yayımlanması mümkün değildir. Yazar/yazarlara ait bilgilerin şekil özelliği; 9 punto, ortaya yaslayarak, sadece yazar isimleri kalın(bold), soyadlar büyük harf olacak şekilde ve 1 satır aralığıyla verilmelidir. Örnek olarak aşağıdaki şablon dikkate alınmalıdır.

Yunus BERKLİ

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

örnek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Öz / Abstract

Türkçe ve İngilizce özet (Öz-Abstract) en az 150, en fazla 200 kelimededen oluşacak şekilde hazırlanmalıdır. Hemen ardından en az 3, en fazla 5 kelimededen oluşan Anahtar kelimeler (Key words) eklenmelidir. Öz, Abstract ve Anahtar kelimeler 9,5 punto ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır.

Makale Metni

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine alınmadan reddedilecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı, sisteme yüklenmeli ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2 cm

Alt Kenar Boşluk: 2 cm

Sol Kenar Boşluk: 2 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 10,5

Dipnot Metni Boyutu: 8,5

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.



3. Makale, **Giriş** bölümü ile başlamalı, bu bölümde yazının hipotezi, kapsamı ve amacı üzerinde durulmalıdır. Ara ve alt başlıklarla desteklenecek **Gelişme** bölümünde veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalar ortaya konmalıdır. **Sonuç** bölümünde ise çalışmada varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.

4. Metnin içinde kullanılan görseller, türüne uygun olarak resim, fotoğraf, plan, tablo vs. şeklinde adlandırılmalı ve her biri altına numaralandırılarak ilk harfleri büyük ve kalın olarak açıklanmalıdır. (**Görsel 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

5. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Metin içinde yapılacak açıklamalar için; üslû ifade kullanılmalı ve açıklamalar sonuç bölümünün ardından **Son Notlar** başlığı altında sıralanmalıdır.

7. Makalenin sonunda **Kaynakça** varsa **İnternet Kaynakça** ve **Görsel Kaynakça** yer almalıdır.

8. Hakem değerlendirme sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler, editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenlenip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

ALINTI VE REFERANSLAR

Dergimizde APA Atıf Sistemi kullanılmaktadır.

APA Sistemi (metin içi) kullanıldığında şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Metin içinde yapılan atıflarda (dolaylı dolaysız tamamında) uygun yere parantez açılarak yazarın soyadı, eserin yayın tarihi: ve alıntının sayfa numarası belirtilmelidir. (Somuncuoğlu, 2011: 30)

-Eğer atıf 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti içerisinde gösterilmelidir.

-Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın yayın tarihi ve sayfası yazılmalıdır. [Somuncuoğlu (1966: 17), bu konuda...]

-Yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse basım yılının sonuna harf kodlaması yapılmalıdır. (Ögel, 2010a: 30, Ögel, 2010b: 40...)

-Metin içinde birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa kaynaklar virgülle ayrılmalıdır. (Somuncuoğlu, 2011: 30, Berkli, 2014: 73, Hoppal, 2014: 64-68, Bindokat, 2006: 60-61...)

-Metin içi dipnot gösteriminde kaynak, iki yazarlı ise her iki yazarın da soyadı kullanılmalı "ve" bağlacı ile ayrılarak verilmelidir. İki den fazla yazarlı eserlerde referans gösterildiği yerde ilk kez atıf kullanılacak ise bütün yazarların soyadı kullanılarak sonuncu yazardan önce "ve" bağlacının kullanılması gerekir. Sonraki atıflarda ise ilk yazarın soyadı belirtildikten sonra "vd." ibaresi kullanılmalıdır. [İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1955: 20, Strzygowski vd. 1975: 10] Kaynakça bölümünde tüm yazarlar verilmelidir.

Strzygowski-J., Glück-H. ve Köprülü F. (1975). *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*. (Çev. A. Cemal Köprülü). Ankara: İş Bankası Yayınları.

İpşiroğlu, M. S. ve Eyüboğlu, S. (1955). *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

-Sözlü kaynak veya röportaj kaynak kullanılıyorsa parantez içinde kaynak kişinin adı-soyadı ve tarihi belirtilmelidir. (Yunus Berkli, 2020)

- Yayın tarihi belli olmayan eserlerde ya da yazılarda yazar soyadı ve t.y. (tarih yok) ibaresi, yazar adı olmayan eserlerde ise eserin ismi ve t.y. ibaresi eklenmelidir. (Berkli, t.y.), (Erzurum kilim dokumaları, t.y.)

-Yayın tarihi belli olmayan internet kaynakları da aynı şekilde gösterilecek olup kaynakçada erişim tarihi bilgisi mutlaka verilmelidir.

-Metin içinde kullanılacak internet kaynakları, soy isim ve erişim tarihi belirtilerek yazılmalıdır. (Berkli, Erişim Tarihi: 12.10.2020) Yazar adı belli değilse metnin başlığı kullanılmalıdır. (Dünden bugüne Erzurum, Erişim Tarihi: 02.08.2020)



- Metin içinde yer alacak görsellerin numaralandırılması yapılarak (10 punto) künye bilgisi verilmelidir. (**Görsel 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

Kaynakça

Kaynakça bölümü makale metninin sonunda bulunmalı, sadece gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eseri varsa sıralamada yayın tarihi dikkate alınmalıdır. Yazarın aynı yılda yayımlanan birden fazla eseri var ise kaynaklar a, b, c şeklinde kodlanarak sıralamaya konmalıdır.

Kitap

Ögel, B. (2010a). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ögel, B. (2010b). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2012). *Oyun ve Bugü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çeviri Kitap

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Ansiklopedi

Çağman, F. (1989). "Ahmed Musa". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: 2. Cild, 108-109.

Makale

Berkli, Y. (2007). "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri". *Sosyal Bilimler Ekev Akademi Dergisi*. Erzurum: S30. 65-74.

Bildiri

Gültepe, G. (2015). "Türk Kültür ve Medeniyetinde Oyun-İnanç ve Maske". *Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi Bildiriler Kitabı*. 7-8 Mayıs-Erzurum: 601-610.

Tez

Gültepe, G. (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlik Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakça

İnternet kaynaklarında künye bilgisi şöyle yazılmalıdır: Konu başlığı, internet erişim adresi, Erişim Tarihi: 17.09.2019 şeklinde verilmelidir. (Türk Mitolojisi. https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_mitolojisi. (Erişim Tarihi: 17.09.2019).

Görseller

Metin içinde yer alacak görsellerin (resim, fotoğraf, şekil, çizim vs.) ve künye bilgisinin hangi kaynaktan (yazılı veya internet) alındığı metin sonunda internet kaynakçasından sonra gelen **Görsel Kaynakça** başlığı altında belirtilmelidir.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm 486,

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&) (Erişim Tarihi: 25.08.2015).

Görsel 2. Miracname, TKSM, H. 2154, 62r,

İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. s. 300.

WRITING RULES

Titles

At the beginning of the article, the Turkish title should be written in bold, all letters in capital, 11 font size and centered on the page. The English title should be just below the Turkish title and all the features should be the same as the Turkish title, except for boldness. Sub-titles of the article should be written in 11 font size and bold, and only the first letters should be capital letters.



If the article is produced from another study such as a thesis, presentation, etc., the explanation about it should be given in the form of exponential representation and in 8.5 pt after Turkish title.

Author / Authors' Information

Right below the title, the name, surname of the author/authors, title and the institution where she/he works, her/his current e-mail address and Orcid number should be included. Orcid number must be entered separately for each author. It is not possible to publish the works of authors without an Orcid number in our journal. Format of the author/authors information should be given as 9 pt, centered, only author names should be bold, surnames should be in capital letters and 1 line spacing. As an example, the template below should be considered..

Yunus BERKLİ

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

ornek@atauni.edu.tr

ORCID ID: orcid.org/0000-00001

Abstract

Turkish and English abstracts should be between 150-200 words. Then, key words consisting of at least 3 and at most 5 words should be added. Abstract and Keywords should be created with 9.5 points and 1 line spacing.

Article Text

Articles should be sent in the format given below. Articles that are not prepared in accordance with the article template, spelling rules and referencing rules will be rejected at the pre-check stage. The responsibility in this matter belongs entirely to the author.

1. Articles should be written in Microsoft Word program, uploaded to the system and page structures should be arranged as follows:

Paper Size: A4 Portrait

Top Margin: 2 cm

Bottom Margin: 2 cm

Left Margin: 2 cm

Right Margin: 2 cm

Font: Times News Roman

Font Style: Normal

Normal Text Size: 10.5

Footnote Text Size: 8,5

Table-Graphic: 10

Paragraph Spacing: 6 pt first, then 0 pt

Line Spacing: Single (1)

2. Details such as page number, header and footer should not be included in articles.

3. The article should start with the **Introduction**, and this section should focus on the hypothesis, scope and purpose of the article. Data, observations, opinions, comments and discussions should be presented in the **Body** section, which will be supported with intermediate and sub-titles. In the **Conclusion** part, the results reached in the study should be explained supported with suggestions.

4. The visuals used in the text should be named as pictures, photographs, plans, tables, etc. in accordance with their type, and each should be numbered below and the first letters should be explained in capital letters and bold. (**Visual 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

5. In terms of spelling and punctuation, the Spelling Guide of the Turkish Language Association should be taken as a basis.



6. For explanations to be made in the text; exponentials should be used and explanations should be listed under the heading **End Notes** after the conclusion section.

7. If there is a **References Section** at the end of the article, Internet **References** and **Visual References** should be included.

8. Articles that have completed the referee evaluation process and are suitable for publication will be checked for compliance with the spelling rules and article template for the last time, and articles that require correction will be directed to authors, and they will be asked to provide submissions. Articles returning from authors will be rejected if they do not comply with the Editorial Principles and Writing Rules. Articles that exceed the deadline for return will be left to the next issue in order not to disrupt the publication process.

QUOTES AND REFERENCES

APA Citation System is used in our journal.

When using the APA System (in-text), attention should be paid to the following:

- In the citations made within the text (directly or indirectly), the author's surname, the publication date of the study: and the page number of the quote should be indicated in parentheses. (Somuncuoğlu, 2011: 30)

- If the citation exceeds 40 words, it should be shown as a compressed paragraph (the entire paragraph 1 tab (1 cm) from the left inside and without quotation marks.

- If the name of the cited author is given in the text, the publication date and page of the source should be written. [Somuncuoğlu (1966: 17), on this subject...]

- If more than one study of the author is published in the same year, letter coding should be made at the end of the year of publication. (Ögel, 2010a: 30, Ögel, 2010b: 40...)

- If more than one source is cited in the text, the references should be separated with commas. (Somuncuoğlu, 2011: 30, Berkli, 2014: 73, Hoppal, 2014: 64-68, Bindokat, 2006: 60-61...)

- If an oral source or an interview source is used, the name-surname and date of the source person must be specified in parentheses. (Yunus Berkli, 2020)

- Author's surname and n.d. (no date) phrase should be added for studies or manuscripts whose publication date is uncertain, and for studies without author's name, the name and n.d. of the study should be added. (Berkli, t.y.), (Erzurum kilim dokumaları, n.d.)

- Internet resources with an unknown publication date will also be shown in the same way, and the access date information must be given in the bibliography.

- Internet resources to be used in the text should be written by indicating the surname and access date (Berkli, Erişim Tarihi: 12.10.2020). If the name of the author is not known, the title of the text should be used. (Erzurum from past to present, Access Date: 02.08.2020)

- The visuals included in the text should be numbered (10 pt) and the tag information should be given. (**Figure 1.** Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm)

References

The bibliography section should be at the end of the article, only the references cited should be included and should be listed alphabetically according to the author's surname. If more than one study by the same author takes place in references section, the publication date should be noted from present to past. If the author has more than one study published in the same year, the references should be listed by coding as a, b, c.

Book

Ögel, B. (2010a). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Turkish History Association.

Ögel, B. (2010b). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Turkish History Association.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2012). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Translated Book

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Trans. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Article

Berkli, Y. (2007), "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri". *Journal of Social Sciences Ekev Academy*.
Erzurum: S30. 65-74.

Proceeding

Gültepe, G. (2015). "Türk Kültür ve Medeniyetinde Oyun-İnanç ve Maske". *International Game and Toy Congress Book of Proceedings..* 7-8 May-Erzurum: 601-610.

Thesis

Gültepe, G. (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*.
Proficiency Thesis in Art. Erzurum: Atatürk University Institute of Social Sciences.

Internet References

For Internet resources, the information of the citation should be written as follows: Subject title, internet access address, Access Date: 17.09.2019. (Türk Mitolojisi. https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_mitolojisi. (Access Date: 17.09.2019).

Visuals

The sources for visuals (pictures, photographs, figures, drawings, etc.) included in the text (written or internet) should be stated at the end of the text under the title of **Visual References** following the internet references.

Visual References

Figure 1. Paul Klee, Şemsiyeli, 1939, k.ü.k.s., 36.6 x 19.5 cm 486,
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=27&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&) (Access Date: 25.08.2015).

Figure 2. Miracname, TKSM, H. 2154, 62r,

İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Cultural Center. p. 300.

İNTİHAL / PLAGIARISM

Tüm Makaleler İthenticate Programında Taranmıştır. / All Articles Were Checked by İthenticate



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Azize Reva BOYNUKALIN	15-32
16. ve 17. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA ÇİÇEK İMGESİ VE KOKU ALEGORİSİ <i>FLOWER IMAGE AND ODOR ALLEGORY IN 16. AND 17. CENTURY EUROPE PAINTING</i>	
Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU, Onur KARAALIOĞLU, İhsanur ÖMÜR	33-50
KADIN VE DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA EKOFEMİNİZMİN SANATA YANSIMASI <i>REFLECTION OF ECOFEMINISM TO ART IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WOMAN AND NATURE</i>	
Şehnaz ERASLAN	51-62
DÜNYA MİRAS ALANLARINDA ÖZGÜNLÜK VE BÜTÜNLÜK ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: GÖBEKLİTEPE ARKEOLOJİK ALANI VE ALANYA TARİHİ KENTİ ÖRNEKLERİ <i>AN EVALUATION ON AUTHENTICITY AND INTEGRITY AT WORLD HERITAGE SITES: CASES OF GÖBEKLİTEPE ARCHAEOLOGICAL SITE AND ALANYA HISTORICAL SITE</i>	
Serap YILDIZ İLDEN, Merve Mehtap TUFAN	63-76
ANDY GOLDSWORTHY ESERLERİNDE KENDİLİĞİNDENLİK OLGUSU <i>ANDY GOLDSWORTHY'S ART WORKS AND THE PHENOMENON OF SPONTANEOUSNESS</i>	
S. Sibel SEVİM, Tuba MARMARA	77-102
ÖTEKİ" KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMASI <i>REFLECTION OF "OTHER" AS A CONCEPT TO THE CONTEMPORARY CERAMIC ART CONCLUSION</i>	
Ömer Emre YAVUZ	103-116
KUZGUN ACAR'IN HEYKELLERİNDE KONSTRÜKTİVİST YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER <i>THOUGHTS ON CONSTRUCTIVIST APPROACHES IN KUZGUN ACAR'S SCULPTURES</i>	
Şevki Özer AKÇAY, Elif ERDEN	117-134
TÜRKİYE'DE MÜZİK BEĞENİSİ ÜZERİNE YAPILMIŞ OLAN AKADEMİK ÇALIŞMALARIN BİBLİYOGRAFİK YÖNTEMLE İNCELENMESİ <i>INVESTIGATION OF ACADEMIC STUDIES CONDUCTED ON THE MUSIC LIKING IN TURKEY BY BIBLIOGRAPHICALLY</i>	
Sezen AKSU	135-150
NEŞET GÜNAL'IN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESİMLERİ ÜZERİNDEN EMEKÇİ KADIN FIGÜRLERİ <i>FIGURES OF LABORER WOMAN THROUGH NEŞET GÜNAL'S SOCIAL-REALIST PICTURES</i>	



- Nazan AVCIOĞLU KALEBEK, Gökçe ÖZDEMİR, Ebru ÇORUH, Tuğba ÖZTÜRK**.....151-164
PUNK SANAT AKIMININ MODAYA YANSIMALARI
REFLECTION OF PUNC ART TREND ON FASHION
- Mohammad RANJBARI, Abdullah Semih BİREL**165-174
TOFIQ QULİYEV'İN "QIZIL ÜZÜK" ESERİNİN ŞAN VE KLASİK GİTAR İÇİN UYARLANMASI
TRANSCRIPTION OF TOFIQ QULIYEV'S "QIZIL UZUK" FOR VOICE AND CLASSICAL GUITAR
- Mürüvet HARMAN**.....175-196
İKİ RESİM BİR İMGE: ORTAÇAĞ İSLAM VE AVRUPA RESİM SANATINA AİT İKİ ÖRNEKTE YER
ALAN ASLAN ÜZERİNDEKİ FİGÜRLER
*TWO PICTURE ONE IMAGE: FIGURES ON THE LION IN TWO EXAMPLES OF MEDIEVAL ISLAM
AND EUROPEAN PAINTING ART*
- Şadi KARAŞAHİNOĞLU, Serkan VURAL**.....197-216
MASKOTLARIN GÜNCEL GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNDE KULLANIM ÖRNEKLERİNİN
İNCELENMESİ
EXAMINATION OF USAGE EXAMPLES OF MASCOTS IN CURRENT GRAPHIC DESIGN PRODUCTS
- Şeyma Müge İBA**217-226
SANATSAL YARATIM SÜRECİNİN SANATÇI PSİKOLOJİSİNE ETKİLERİ
THE EFFECTS OF ARTISTIC CREATIVITY ON THE ARTIST'S PSYCHOLOGY
- Zehra Ezgi KARA, Emine BİLİR EYÜPOĞLU**227-242
GAETANO DONİZETTİ'NİN FLÜT VE PİYANO SONATININ FORM, TEKNİK VE MÜZİKAL
ANALİZİ
*FORM, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF GAETANO DONIZETTI'S FLUTE AND PIANO
SONATA*
- Elif BAYRAK KAYA**243-262
BİR TÜRK MASALI KARGA PERİ VE MİNYATÜR TASARIM ÖRNEĞİ
*A TURKISH FAIRY TALE, "THE CROW FAIRY", AND ITS MINIATURE DESCRIPTION AND
INTERPRETATION*
- Nesrin YEŞİLMEN, Gülsen KAYA OSMANBAŞOĞLU**263-274
METAL KİLİNİN SANATSAL ALANDA YENİDEN VAR OLUŞU: BİR SOSYAL İNOVASYON
OLABİLİR Mİ?
THE PRE-EXISTENCE OF METAL CLAY ON THE SCOPE OF ART: CAN BE A SOCIAL INNOVATION?
- Ruhi ÇAY, Meltem DEMİRCİ KATIRANCI**.....275-298
SANATÇI ENGİN GÜNEY'İN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI METAFORLAR VE ANLAMLARI
ÜZERİNE BİR İNCELENME
*AN INVESTIGATION ON THE MEANINGS AND ITS METAPHORES USED IN ARTIST ENGIN
GUNEY'S PICTURES*



16. VE 17. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA ÇİÇEK İMGESİ VE KOKU ALEGORİSİ FLOWER IMAGE AND ODOR ALLEGORY IN 16. AND 17. CENTURY EUROPE PAINTING

Azize Reva BOYNUKALIN

Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Sinop University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting

azizereva@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6978-3854>

Atıf/Citation

Boynukalın, A. (2020). “16. ve 17. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Çiçek İmgesi ve Koku Alegorisi”. *Sanat Dergisi*, (36), 15-32.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.780579>

Öz

Avrupa Resim sanatında 16. yüzyıl Hollandalı ve Flaman natürlük sanatçıları; her bitkinin çeşitli renk ve dokularını, çiçeklerin inceliğini, kök ve yaprağın organik ritimlerini hassas bir duyarlılıkla resmetmişlerdir. Yılın aynı zamanında çiçek vermeyen bitkileri hayali olarak tasarlayıp çiçek imgelerini sembolik ifadelerle dönüştürmüşlerdir. Coğrafi keşifler ve yeni bulunan bitki türleri, botanik bilimindeki ilerlemeler, dört element üzerine yazılan resimli kitaplar gibi dünyayı tanıma doğrultusundaki tüm araştırmalar, çiçek imgelerinin sembolik anlatımını güçlendirmiştir. Ortaçağ resim sanatında teolojik bir metafor olan çiçek imgeleri, 16. yüzyıldan itibaren; resim sanatının doğa, edebiyat ve şiirle olan ilişkisine felsefi bir boyut kazandırmıştır. Avrupa’da 17.yüzyılda erken modernitenin belirleyiciliği ile duyu kavramına olan hümanistik ve bilimsel ilginin artmış ve çiçek imgeleriyle bağlantılı olarak çok sayıda koku alegorisi resimleri yapılmıştır. Duyular geleneksel rollerinden

Abstract

16th century the Dutch and Flemish still-life artists in European painting; depicted the various colors and textures, delicacy of the flowers, organic rhythm of root and leaf of each plant in a delicate sensitivity. They designed the non-flowering plants imaginatively at the same time of the year, converted the flower images into symbolical expressions. Geographical explorations and newly found plant kinds, movements in botanical science, the whole researches like picture books written on four elements on knowing the World empowered the symbolical expressions of flower images. The flower images which were the theological metaphor in Medieval painting, brought in a philosophical dimension to the relation of painting to nature, literature and poetry. In 17th century, there were lots of odor allegory paintings with the determinism of early modernism, the rise of the humanistic and scientific interest to the Notion of sense. The senses has become the indicators of the objectified bodies and earthly pleasures,

çıkarak dünyevi hazların ve nesnelleştirilen bedenin göstergelerine dönüşmüştür. Özellikle 17. yüzyıla ait çiçek resimleri ve koku alegorileri natüralist anlayışın da ötesinde kültürel bir alanı işaret etmektedir.

Bu makale, 16. ve 17. yüzyıl Avrupa resim sanatındaki çiçek imgelerinin sembolik anlamlarının; teoloji, doğa bilimleri, edebiyat gibi farklı disiplinlere nasıl katkı sağladığını göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca çiçek imgelerine bağlı olarak gelişen koku alegorisi resimleri analiz edilerek yeni bir bakış açısı ile ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Çiçek, İmge, Koku, Alegori.

getting rid of the traditional roles. Especially the flower paintings and odor allegories belonging to the 17th century, points out to a cultural field, beyond the natüralist understanding.

This article discusses the symbolic meanings of flower images in 16th and 17th century European painting; It aims to show how it contributes to different disciplines such as theology, natural sciences and literature. In addition, allegory of smell paintings which is improved depend on flower images, were analyzed and discuss with a new perspective.

Key words: Flower, İmge, Smell, Allegory.

Giriş

17. yüzyılın başlarında Hollanda, çiçek yetiştirme tutkusunun ve çiçek natürmortları resimlerinin merkezi haline gelmiştir. Botanikçi ve koleksiyonerlerin birçoğu Balkan yarımadası, Yakın ve Uzak Doğu ve Yeni Dünya'dan ithal edilen farklı ve egzotik çiçekleri almak için yoğun çaba sarf etmiştir. Özellikle lale gibi soğanlı bitkiler, bu dönem resimlerinde parlak renkleri ve zarif biçimleriyle öne çıkmıştır. Ancak bu egzotik çiçeklerin nadir bulunması ve son derece pahalı olması, sanatçıların onlara kolay ve düzenli erişimini zorlaştırmaktaydı. Bu duruma bir çözüm önerisi olarak "Jacop Marel gibi birkaç sanatçı natürmort ressamlarının da faydalanabilmesi için nadir bulunan çiçeklerin ayrıntılı çizimlerini kitaba dönüştürerek özellikle her çeşit laleyi özenle tasvir edip açıklamışlardır" (Wheelock, 1999: 9).

Hollandalı sanatçılar, lale, gül, şakayık ve zambak gibi çeşitli çiçek türlerini realist bir yaklaşımla, dinamik kompozisyonlar halinde özenli bir şekilde birleştirmişlerdir. Sanatçılar, yılın aynı zamanında çiçek veremeyen bitkileri hayali olarak tasarlayıp resimlerinde buket haline getirmişlerdir. Bu çiçek buketlerinin gerçekçiliği o kadar ikna edicidir ki, sanatçıların bizzat kendisinin bitkileri, meyveleri ve böcekleri resmederek yaratıcı bir şekilde birleştirdiğine inanmak güçtür. Ancak tüm kanıtlar, Hollandalı ve Flaman natürmort ressamlarının çiçek imgelerini hayali birleştirme yöntemiyle çalıştığını göstermektedir. Bu dönem çiçek natürmortlarının, başarılı olabileme kriteri, diğer tüm resim türlerinden daha fazla canlılık ve gerçekçilik hissi verebilmelerine bağlıydı. Hatta bu kriter barok natürmort eserlerinde latince "Near het leven" yani "canlı" veya "hayat dolu" teriminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Wheelock, 1999: 9).

17. yüzyıl Hollanda ve Flaman çiçek imgelerinin cazibesi, yalnızca gerçekçi üslup özelliklerinden değil, aynı zamanda yaşam, doğa ve şiir ilişkisinin iç içe geçmesinden kaynaklanmaktaydı. 1646'da şair Joachim Oudaan doğadaki gerçek çiçeklere rakip olabilecek güzellikte bir çiçek buketini hayal ederek bir şiir yazmıştır. Constantijn Huygens da 1645 yılında Doğa Ana ile çiçek ressamı Daniel Seghers arasında bir

çekişmenin varlığını öngören bir şiir yazdı. Şiirde çiçekleri resimleyerek “güllerin kokusunu yaratan, gölgeyi gerçeğe dönüştüren” (Freedberg, 1991: 54) ressam yarışmayı kazanır. Son olarak, 1661'de eleştirmen Cornells de Bie de “Seghers'in sanatında yaşam var” diye bağırarak Seghers'i canlı arıların bile üstüne konmak isteyeceği kadar gerçekçi çiçekler yaptığı için övmüştür” (Freedberg, 1991: 54).

Barok dönemi natürmortlarında en çok vurgulanan çiçekler arasında; İris, nergis, kırmızı zambak, şakayık ve lale vardır. 16. yüzyıl başında daha yeni keşfedilen bu çiçek türleri resim sanatında, sevgi ve saflık, doğanın cömertliği, zenginliği gibi birçok kavramı çağrıştırırken, 16. yüzyıl sonuna doğru çiçek imgeleri, insanın yeryüzündeki varoluşunu yansıtan bir göstergeye dönüşmüştür.

17. yüzyılda beş duyu konusu; anatomi, biyoloji, tıp bilimlerinin yanında görsel sanatlar, edebiyat ve felsefenin derinlemesine üzerine çalıştığı bir alan olmuştur. Bu dönemde çiçek imgeleri, görsel duyu alegorileri ve özellikle de koku alegorisi resimlerinde ön plana çıkmıştır. Özellikle 17. yüzyılda farklı sanatçılar tarafından yorumlanan koku alegorileri resimleri doğanın sınırlarının ötesine geçerek Flaman parfüm imalatının bir metaforu olarak betimlemiştir. Parfüm; kültür, kimlik ve farklılığın bir göstergesi olmakla beraber, koku da siyasal bir boyut kazanmıştır. 16. yüzyıldan itibaren, dini temelli kitapların bordürlerinde yer alan bitki motifleri, Rönesans natüralizminin temelinde yatan teorik ve estetik düşünceler ve botanik bilimindeki gelişmelerle gelişen çiçek resimleri, 17. yüzyılda başlı başına bir konu olarak sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

1. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemiyle literatür taraması yapılarak elde edilen veriler konu kapsamında değerlendirilmiş, konu içeriği ile ilişkili olduğu düşünülen kaynak ve yapıt örnekleri çalışmanın içeriğine dâhil edilmiştir. Araştırmada kullanılan kaynakların büyük çoğunluğu yabancı dilde yazılmış kitap, dergi ve makalelerden oluşmaktadır. Avrupa resim sanatındaki çiçek imgelerinin değişen sembolik anlamları, 16. yüzyıldan barok dönemine kadar kronolojik bir sırayla ele alınmıştır.

“Dini İçerikli Çiçek Resimleri” başlığında, farklı çiçek türlerinin, Hristiyan öğretilerini anlatmak amacıyla nasıl resmedildiği incelenmiştir. “Doğa Araştırmaları” bölümünde ise 16. ve 17. yüzyılda gerçekleşen yeni bitki türleri keşiflerinin, çiçek resimlerinin ayrıntılı çizimine katkısı araştırılmıştır. Bu bilimsel gelişmeler ışığında çiçek imgelerinin metaforik ifadelerinin güçlenmesi ve edebi metinlerle ilişkisi incelenmiştir. “17. Yüzyıl Çiçek Natürmortları” başlığında çiçek imgelerinin edebiyat, şiir ve felsefe ile derinleşen ilişkisi; ressamlarının natürmort eserlerinin karşılaştırılmalı analizi yapılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Son olarak “Koku Alegorisi” başlığında ise 17. Yüzyıl Avrupa resim sanatında farklı sanatçılar tarafından ele alınan koku duyusunun karmaşık ikonografisi, dönemin sosyolojik yapısı merkeze alınarak incelenmiştir. Özellikler Jan Brueghel'in “Beş Duyu Serisinden Koku” eserinde parfümün ve kokunun farklı anlamsal çağrışımları incelenerek değerlendirilmiştir.

2. Bulgular

2.1. Dini İçerikli Çiçek Resimleri

Âdem ve Havva'nın itaatsizlikleri yüzünden kovulduğu Cennet Bahçesi, Rönesans dönemi için oldukça gerçek bir kavramdı. İnsan ve hayvanların mükemmel bir uyum içinde yaşadığı, ılıman bir iklim ile kutsanmış bu toprakların, eşsiz bir bitki örtüsüyle çevrildiğine inanılıyordu. Âdem ve Havva Cennet Bahçesi'nden kovulmuş olabiliyordu, ancak Orta Çağ boyunca teologlar dünyevi cennetin tufandan kurtulduğuna ve hala bir yerlerde var olduğuna inanıyorlardı. Bir süre Doğu ve Batı Hint adalarındaki bitki örtüsü kâşifleri, bu efsanevi yere geldiklerine dair insanları ikna etmeye çalışsalar da 16. yüzyılın sonunda cennetin bulunamayacağı kabul edilmiştir. Ancak cennet kavramıyla bağlantılı olarak bahçenin, bir dinlenme ve yenilenme ortamı olması, bitkilere olan ilgiyi arttırmıştı. 16. yüzyılda birçok çiçek ve bitki tıbbi amaçların dışında Hıristiyan sembolizmi ile bağlantılı olduğu için yetiştirilmişti. Örneğin, dikenli bir çiçek olan gül, günahkârlar arasında büyümüş olan Meryem'i sembolize ederdi. Beyaz gül masumiyet ve ilahi sevginin bir simgesi olarak görülürken kırmızı gül de Mesih'in tutkusunu sembolize ederdi (Segal, 1982: 13).

Flaman Hristiyan kitabının, sınır süslemelerinde çiçek imgeleri belirgin bir şekilde resmedilmiştir. Minyatürlerde de, birbiriyle sembolik olarak bağlantılı çiçekler bordürler boyunca yer almaktadır. Beyaz zambak haber verme sahnelerinde kullanılırken, İris çiçeği kraliyeti çağrıştırdığından cennetin kraliçesini sembolize eden Meryem'i temsil etmekteydi. Bahçıvanlar, hasekiküpesi, menekşe, papatya, hercai menekşe ve çilek gibi bitkileri, Hristiyanlık öğretilerinden çağrışım yapan yapraklarının üçlü düzeni nedeniyle tercih etmekteydi. Kutsal kitapta su baskını tasvir eden sayfada, kırmızı ve beyaz güller resmedilirken, Mesih'in figürünün etrafındaki bordürlerde hercai menekşe ve çilek yaprağı resimlenmiştir. Bu bordürlerdeki çiçek motifleri, çağdaş botanik eserlerinde bulunan çiçeklerden çok daha doğru ve incelikli olarak resmedilmiştir (Segal, 1982: 21-26).



Görsel 1. Anonim, Majestelerde Duyuru ve Mesih (sağda), Çalışma Saatleri'nden (Warburg Saatleri), parşömen aydınlatması, Kongre Kütüphanesi, Özel Koleksiyonlar Bölümü, 15. Yüzyıl

2.2. Doğa Araştırmaları

Botanik alanındaki incelemeler antik çağlara, Theophrastus, Pliny, Galen ve Dioscorides'in eserlerine kadar uzanır. Bu botanik bilimcilerin hepsi bitki özlerine dayalı tedavileri keşfetmek için tüm bitki dünyasını incelemişlerdir. Ancak Rönesans döneminde, bilim adamları, Dioscorides ve diğer eski yazarların çalışmalarına dâhil etmediği çok sayıda bitki keşfettiler. Bu dönemde bitkilerin ayrıntılı incelenmesini içeren klasik metinlere eşlik eden el yazması illüstrasyonlar ve antik kaynaklara dayanan imgeler oldukça artmıştı (Reeds, 1976: 5). Eski çağın otoritesine karşı yeni Rönesans tutumu, doğanın yakın gözlemine dayanmakla birlikte Albrecht Dürer'in benimsediği teorik sanat yaklaşımı doğa incelemelerine ışık tutmuştur. Bu yaklaşımı Dürer şöyle açıklamıştır; “Ancak doğadaki yaşam, şeylerin gerçeğini gösterir. Bu nedenle, onu özenle gözlemleyin, onun üzerinden gidin ve kendi kendinize daha iyisini bulacağınızı hayal ederek keyfi sebeplerle doğadan ayrılmayın, çünkü yanılırsınız. Aslında, "sanat" (yani bilgi) doğanın içindedir ve onu algılayabilende var olacaktır” (Panofsky, 1971: 279).



Görsel 2. Albrecht Dürer, Püsküllü Çuhaçiçeği, 1526, Kâğıt üzerine Guaj boya, Ulusal Sanat Galerisi, Armand Hammer Koleksiyonu

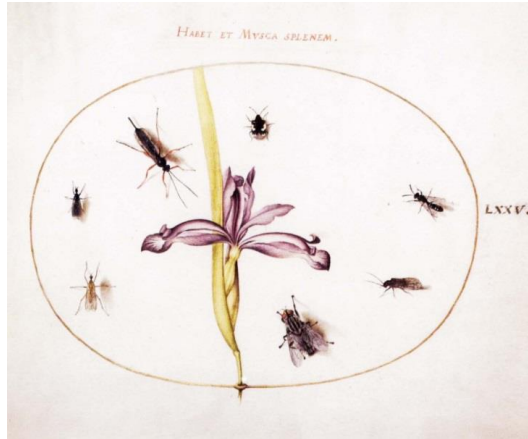
Dürer'in doğayı özenle gözleme önerisi ve onun bazı olağanüstü doğa araştırmaları, diğer sanatçıların, kuşları, çiçekleri hatta önemsiz gibi görünen çimen öbeklerini tasvir etme şekillerini sonsuza dek değiştirmiştir. Birçok Alman sanatçının Dürer'in tarzını taklit etmeye başlaması, olağanüstü ayrıntıçı doğa çalışmaları geleneğinin oluşmasını sağladı. Dürer'in 16. yüzyılın başlarında resmedilmiş Çuha çiçeği püsküllü eseri, bitkinin yapraklarının, saplarının veya çiçeklerinin ritimleriyle ve aynı zamanda onu canlandıran renk nüanslarını da yakalayarak dikkatle gözlemlenmiş bir çalışmadır. Yaygın olarak çuha çiçeği olarak anılan bu bitki, botanistler tarafından, gut ve felç de dâhil olmak üzere bir dizi tedavi için tavsiye edilmiştir (Koreny, 1985: 46).

“Dürer'in botanik kitaplarının gelişimine katkısı da oldukça fazlaydı. Yetenekli öğrencilerinden biri olan Hans Weiditz II, 1530'da kitabı yayınlayan botanikçi

Otto Brunfels için bir dizi suluboya bitki çalışması yapmıştı. Brunfels'in Herbarum Vivae Eicones (Bitkilerin Canlı Portreleri) adlı kitabında da Weiditz'in ahşap baskı, bitki resimleri botanik alanın tanınmasında etkili olmuştur. Bu dönemde Avrupa'nın büyük tipografik merkezlerinde botanik eser furyası ortaya çıkmıştır: İtalya, Almanya, Fransa ve Güney ve Kuzey Hollanda'da 650'den fazla botanik kitap yayınlanmıştır” (Wheelock, 1999: 19).

Tüm bu çalışmalar, hem bitkilerin tanımlanması ve sınıflandırılması sonucundaki bilimsel ilerlemelerden hem de Avrupa’da ve dünyanın dört bir yanında keşfedilen yeni bitki türlerinin akışından kaynaklanmıştır. 16.yüzyıl boyunca, botanikçilerin belirledikleri bitki sayısı ve türü, yaklaşık bin türden altı bine çıkmış, bu yayınlar sayesinde toplumun her düzeyinde bitkilere olan ilgi artmaya başlamıştır.

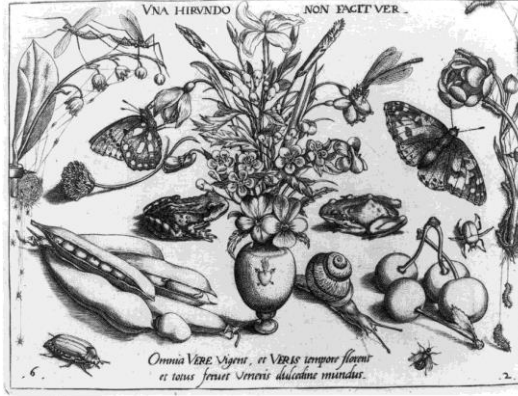
17. yüzyılda çiçek resminin en iyi minyatür sanatçılarından biri Joris Hoefnagel’dir. Hoefnagel, el yazmaları kenarlarındaki illüzyonist çiçekleri ve böcekleri boyamak için dikkate değer bir teknik geliştirmiştir. Hoefnagel, şimdiye kadar yapılmış en prestijli doğa tarihi kaynaklarından biri olan “Dört Element” kitabını oluşturmak için binlerce canlının ansiklopedik sunumunu dört element konusu çerçevesinde düzenlemiştir. Kuşların, hayvanların, balıkların, böceklerin ve çiçeklerin her birini suluboya ile ayrıntılı resimleyip onları oval yüzeylere dikkatlice yerleştirmiştir. “*Bu kitapta İncil’den türetilmiş Latince yazıtlar, Erasmus’a ait felsefi sözler, atasözleri ve klasik yazarlardan türetilen Latin yazıtları her sayfaya eşlik eder ve tasvir edilen görüntülere ahlaki bir yorum sunar” (Hand, 1986: 200). Dört element eseri; sanat, bilim ve amblematik kaynaştırarak, dünyayı tanımına ve keşfetmeye yönelik tutumları özetlemektedir. Kitabın genel içeriğinde Albrecht Dürer ve Hans Bol’un da aralarında bulunduğu doğa bilimcilerinin ve sanatçıların eserlerinden alınmış röprodüksiyonlar vardır. “Özellikle 1. cildindeki Hoefnagel’e ait mavi iris bitkisi resmi dikkat çekmektedir” (Wheelock, 1999: 31).*



Görsel 3. Joris Hoefnagel, Dört Element Kitabından İris, 1575, Kâğıt üzerine suluboya ve guaj, Ulusal Sanat Galerisi, Lessing J. Rosenwald Hediyesi

Dört Element kitabının I. cildindeki birçok resimde Hoefnagel, bitki kompozisyonlarının uzamsal illüzyonizmiyle ilginç bir biçimde oynamıştır. Böcekler

sayfada gölgeler oluştururken, iris çiçeği dikey olarak büyür, altın sapı oval enflamasyonun altına tutturularak yaprağı üstteki ovalin arkasında kaybolmuştur. Dört Element kitabının ardından Hoefnagel ve oğlu Jacob işbirliği içinde, bitkiler, böcekler ve küçük hayvanların minyatürlerine dayanan bir dizi amblemli baskı olan Archetypa'yı yayınlamaya karar vermiştir. Archetype'in özelliği geleneksel gravür tekniğinin izin verdiğinden daha fazla ayrıntıyla oyulmuş bitkisel imgelerle dolu olmasıdır (Wheelock, 1999: 32).



Görsel 4. Jacob Hoefnagel ve Joris Hoefnagel, Archetypa Kitabından Sembolik bir Sayfa Örneği, 1592 Ulusal Sanat Galerisi, Lessing J. Rosenwald Hediyesi

Archetypa'daki sembolik bir sayfa örneğinde kurbağalar, böcekler, salyangozlar, kelebekler, yusufçuklar, bezelye ve kirazlarla çevrili bir vazo bahar çiçekleriyle doludur. Soldaki çerçeveye bağlı olan zambak çiçeği boşluğuna bir örümcek ağlarını örür, sağda, bir küre çiçeği kozalarını inşa eden tırtılları destekler. Çiçeklerden, hayvan ve böceklerden oluşan bu simetrik kompozisyonun sembolik anlamı, aşağıdaki Latince metinde açıklanmıştır "*ve tüm dünya Venüs'ün aydınlığı ile parladığında baharın güzelliğini över*" (Wheelock, 1999: 32). Resmin üst tarafındaki sloganla da, baharın hayatın geçici bir anı olduğuna dair uyarı verilir. Görüntünün kendisi sembolik referanslarla doludur: aşkı, vazoda yanan kalp; doğum ve yeniden doğuşu, kış boyunca uyuyan kurbağalar ve tırtıllardan başkalaşım geçiren kelebekler; dünyevi güzelliğin geçiciliğini, vadinin zambak çiçeğini kapsayan örümcek ağı temsil etmektedir. Hollandalı ve Flaman çiçek resminin kökenlerinin incelemesi bağlamında, kompozisyonun merkezinde bulunan bahar çiçekleri, eserin sembolizmini daha ilginç kılar.

2.3. 17. Yüzyıl Çiçek Natürmortları

17. yüzyıl başında Hollandalı ve Flaman botanikçiler ve bahçıvanlar çiçeklerin yetiştirilip tanınması için ayrı çaba sarf ederken, sanatçılar, özenle yetiştirilen bu çiçeklerden olağanüstü sanat eserleri üretme gayreti içindeydiler. Tüm bu çabanın en önemli sebebi ise bu çiçek imgelerinin temsil ettiği düşünsel derinliktir. Jacques de Gheyn II, Roelandt Savery, Ambrosius Bosschaert the Elder, Christoffel van den Berghe,

Jan Van Huysum ve Yaşlı Jan Brueghel gibi sanatçılar 17. yüzyılın altın çağı boyunca gelişen Hollanda ve Flaman çiçek resim geleneği için sıra dışı imgeler yarattılar. Bu yeni resim türüne öncülük eden Hollandalı ve Flaman sanatçılar, doğanın eşitleyemeyeceği etkiler, yaratma yeteneği övgüyle karşılandığından, buketlerinde çeşitlilik yaratmak için hayal güçlerini kullandılar. Sanatçılar sanatsal yaratılarının, Karel van Mander'in 1604 yılında yazılmış şiirindeki örtük bir fikirden doğduğuna inanmaktaydılar.

“Doğanın çeşitliliği ne güzeldir,

Dünya bin renkle çiçek açtığında

Değerini cennetin yıldızlı tahtına gösterdiğinde.

Her şey anlaşılır” (Taylor, 1995: 86).

Botanikçiler bu jenerasyondaki ressamı, çiçek boyama alanına yönlendirip, kendi araştırmalarını kaydetmek üzere görevlendiriyorlardı. Bu bağlantıların en önemlilerinden biri de 1593'te Frankfurt'tan Leiden'a taşınan Carolus Clusius la Jacques de Gheyn arasındaydı. De Gheyn, Clusius'un Leiden için tasarladığı Hortus Botanicus'un gravürlerini de yaptı. Gheyn'in sanatsal repertuarı yaratıcı figür çizimlerinden çiçek, böcek ve küçük hayvanların dikkatli doğa çalışmalarına kadar genişledi. Botanik imgelerinin ressamı De Gheyn renk bilgisini ilerletmeye başlayınca çiçek buketlerinin yağlı boya resimlerini yaptı (Wheelock, 1999: 35).



Görsel 5. Jacques de Gheyn II, Çiçek Natürmortu, 1604, Bakır üzerine yağlıboya, Teresa Heinz Koleksiyonu

De Gheyn, “Natürmort ve Çiçekler” resminde büyük pembe bir gül, karanfil, hercai menekşe ve bir de zambak dâhil olmak üzere kütleli birçok çiçek kullanmıştır. Çiçek kompozisyonunu dairesel cam vazoya uygun hale getirmek için ovalleştirmiştir. “Neredeyse tümünü kendi incelediği botanik çizimlerinden yaptığı resimdeki egzotik Türk zambağı daha önceki Paris albümünde de görülebilmektedir” (Wheelock, 1999: 35). Birçok erken natürmort ressamında olduğu gibi, De Gheyn de cam vazunun içinden yeşilimsi mavi tonlarda görülebilen kısa saplara, orantısız büyük ve ağır çiçekleri eklemiştir. Bununla birlikte çiçeklerini, soldan vuran ışıkla modelleyerek doğal bir karakter vermeye çalışmıştır. Bu küçük dairesel resim, dönemin diğer natürmortlarından ayrı olarak asimetrik bir kayıt dışılıkla öne çıkmıştır. Resim detaylıca karakterize

edilmiş, çiçekler ve yapraklar kusursuz bir yorumla ulaşılmıştır. Bu bağlamda bu çiçek natürmortu, 17. yüzyılın başlarındaki sanatçıların dini ve mitolojik tablolarından, manzaralardan ve neşeli toplantı sahnelerinden farklıdır.

Hollanda ve Flaman natürmort ressamlarından öne çıkan diğer bir sanatçı Roelandt Savery'dir. 1603 tarihli çiçek buketi kral Rudolf II'ye hitap eden doğalcılığın ve egzotizmin büyüleyici kombinasyonunu içerir. Savery, alev kırmızı ve sarı lale, mavi iris, güller, haseki küpesi ve ters lale çiçeğini de içeren bu eserde, kompozisyonu taş bir nişe yerleştirerek taş ile çiçeklerin zıt dokusunu vurgulamak istemiştir.



Görsel 6. Roelandt Savery, Şarap Bardağında Çiçekler, 1603, Bakır üzerine yağlıboya, Frank and Janina Petschek Koleksiyonu

Derin renkleri ve yumuşak formları ile çiçekler kadifemsi bir parlaklık sunarken çevresel formlar gölgeli arka planın atmosferik girintilerine tutunur. Savery, yandan aydınlattığı natürmortta nadir bulunan lale de dahil olmak üzere yaprak ve çiçekleri üst üste bindirerek farklı biri illüzyon yaratmıştır. Taş niş, abartılı bir kibri temsil eder. Çünkü buketin dekoratif olanın ötesinde bir önemi olduğunu belirtmek istercesine görüntüye büyük ağırlık ve ciddiyet vermektedir. Savery, buketi için sembolik bir anlam göstermese de, resmindeki farklı mevsimlerden çiçekler, kabuklular, bir dizi küçük böcek, güve, bir arı ve kertenkele, alegorik bir yaklaşımın göstergesidir. Bu buketin ikonik sunumu, cennet sahnelerindeki İncil anlatılarıyla aynı amaca hizmet eder ve izleyiciyi resim sanatının varoluş sebepleri üzerine düşünmeye iter.

“Tanrı'nın varlığının tüm yaratılıştta bulunması fikrine derinden bağlı olan 17. yüzyıl Hollanda toplumunda, en küçük çiçek bile Tanrı'nın yaratışının büyüklüğünü hatırlatır. Özellikle gül, zambak ve menekşe gibi bazı çiçekler geleneksel olarak dini sembolizmle ilişkilendirilmektedir. Hollandalı ve Flaman sanatçılar, çiçek resimlerindeki böceklere hem sembolik hem de natüralist unsurlar olarak yer vermişlerdir. Tırtıl ve kelebek geleneksel olarak ölüm ve diriliş fikriyle ilgiliyken salyangoz ve kelebek, dünyevi ve ruhsal olanı işaret eder” (Wheelock, 1999: 38).



Görsel 7. Balthasar van der Ast, Taş Masadaki Çiçek Natürmortu, Kabuklar ve Böcekler, Tuval üzerine yağlıboya, Pieter Dreesmann Koleksiyonu

Van der Ast'ın 1624 tarihli “Çiçek Natürmortu” isimli eseri hayali bir yeryüzü manzarasını içermektedir. Van der Ast bu tablosunda ışığı sadece nesnelere konumlandırmak ve aydınlatmak için kullanmaz aynı zamanda formları da ışıkla ortaya çıkarmıştır. Bu resimde havanın formların içinde ve çevresinde dolaştığını hissetmek mümkündür. Bu da eserin canlı ve dinamizm özelliğini arttırmıştır. Çiçek ve deniz kabuklarının birleşimi, Tanrı'nın yaratışındaki güzelliği ve zenginliği ifade eder. Bununla birlikte, daha önce Joris Hoefnagel gibi Van der Ast da bu eserini dört elementi temsil etmek için tasarlamıştır. “*Van der ast'ın resimlerindeki ince çin porseleni tabaklar ateşi, olgunlaşmış meyveler toprağı, çiçekler havayı ve deniz kabukları da suyu sembolize etmektedir*”(Segal, 1982: 76).



Görsel 8. Jan van Huysum, Nişte Çiçek ve Meyve Natürmortu, 1715, Tuval üzerine yağlıboya, Private Koleksiyonu

Sözlü ve yazılı dil gibi görsel dil de çeşitli kaynaklar ve geleneklerden yararlanır. Büyük sanatçılar, dilin temel yapı taşlarını ve nüanslarını, sezgi ve çalışma yoluyla ifade

ettiğinde, kültürünün özünü yakalayabilir ve dilin anlamını zenginleştirebilir. 17. Yüzyılın en ilgi çekici görsel “dilbilimcisi” Jan van Huysum’dur çünkü onun natüromortlarındaki ayrıntıcı zerafet o dönemki Hollanda toplumunun inceliklerini yansıtmaktadır. Jan van Huysum’un, bolluk ve bereketi çağrıştıran çiçek ve meyve serileri, katıksız neşeyi en iyi yansıtan eserlerdir (Wheelock, 1999: 71). “Çiçek ve Meyve Natüromortu” eserinde pişmiş toprak vazolarından taşan çiçeklerle ön planda dikkat çeken şeftali ve üzümler, zenginlik ve bolluk hissi yaratır. Gül demetleri, sabah zaferleri, sümbüller, kulak kepeçleri, süsen ve nergisler, sapları ve çiçekleri ritmik olarak akan lale, haşhaş ve karanfiller, kompozisyon boyunca dairesel bir dinamizm oluşturmuştur. Sanatçı dönemin karakteristik özelliğine uygun olarak arka planı koyulaştırıp ön plandaki çiçeklerin daha parlak ve canlı görünmesini sağlamıştır.



Görsel 9. Jan Brueghel, Karışık Çiçek Sepeti ve Çiçek Vazosu, 1615, Tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Bayan Paul Mellon'un Hediyesi

1606'dan itibaren saray ressamı olan Jan Brueghel Elder'e Arşidük Albert tarafından kendilerine ait egzotik hayvan ve bitkilerin bulunduğu bahçelerine girme izni verilmiştir. Bu sayede Brueghel çok sayıda çiçek natüromortu betimleme şansı bulmuştur. “Karışık Çiçekler ve Çiçekler Sepeti”, adlı eserinde; laleler, düğün çiçeği, güller, dağ lalesi ve hasekiküpesi gibi çiçekler, doğal hasır sepete taşarcasına yerleştirilmiştir. Resmin bütündeki tüm öğeler, kesme çiçeklerin tazeliğini vurgular ve vazunun bahçeden yeni getirilen çiçeklerle dolu olduğunu gösterir. Brueghel'in kalın koyu renk fırça vuruşlarından ince geçişlere kadar değişen hassas boya kullanımı, olağanüstü doğallığa sahip ayrıntıcı ve coşkulu formlar oluşturur. Yılın hiçbir mevsiminde hiçbir bahçıvanın toplayamayacağı bu çiçek bolluğu, birçok kişi tarafından benimsenen temel bir teolojik kavramı yansıtmaktadır: Tanrı'nın yaratışındaki bereketin, doğal dünyanın olağanüstü zenginliğinde ve güzelliğinde bulunmaktadır. Bu nedenle Tanrı'nın özenle yarattığı çiçeklerin, böceklerin ve deniz kabuklarının yaratıcı bir şekilde birleştirilerek doğru ve tam kaydedilmesi önem taşımaktadır. Brueghel bu resimde yılın farklı mevsimlerinden açan muhteşem çiçeklerle Tanrı'nın cömertliğini kutlamak istemiştir (Rhein, 1969: 22).

Jan Huysum ve öncüleri Joris Hoefnagel, De Gheyn, Savery, Bosschaert, Van der Ast, Jan Brueghel, toplumun üst kademeleri için çalışarak içinde yaşadıkları dönemin özlemlerinin, inançlarının ve kültürel kaygılarının özünü yakalayan resimler

yapmışlardır. Ancak sanatsal katkılarına ve muazzam başarılarına rağmen, eleştirilenler natürmort ressamlarını resim hiyerarşisinde en alt kademeye yerleştirmişlerdir. Sanatsal başarı ile teorik statü arasındaki bu çelişki, sanatçının toplumdaki konumuna ilişkin entelektüel tartışmalar, resim sanatının, liberal sanatlarla olan ilişkisinin sorgulanmasına sebep olmuştur.

“Bu tartışmalarda sanatçılar arasında temel bir ayırım yapılmıştır; tarih resimlerinde olduğu gibi, hayali fikirlerle yola çıkan sanatçılar ve malzemeleri, hayal gücü veya sezgi olmadan kullananlar. Kökeni on altıncı yüzyıl İtalyan hümanizmine dayanan bu algı, Karel van Mander'in kuramsal yazılarında kuzeye taşınmış ve on yedinci yüzyıl Hollanda sanat teorisinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir” (Wheelock, 1999: 72).

Bu teoriye göre hayali ama tüm ince ayrıntılarıyla gerçekçi resmedilen çiçek imgeleri “Ars Longa vita brevis” (sanat uzun, hayat kısa) görüşüyle örtüşmektedir. “Tanrı'nın yeryüzündeki harikaları sınırsızdır, ancak çiçeklerin güzelliği, yaşamın kendisi gibi geçicidir” (Wheelock, 1999: 50) inancı benimsenmişti. Borromeo'nun belirttiği gibi, “bu resimlerdeki çiçekler, doğanın çiçekleri solup öldükten çok sonra bile çiçek açmaya devam edecektir” (Rooij, 1996: 48). Çiçekler ve çiçek resimleri, doğal dünyadaki nesnelerin Tanrı ve onun tanrısallığı ile ilişkisinin çağdaş değerlendirilmesinde büyüleyici bir rol oynamıştır. Bir yandan, çiçeklerin güzelliği ve çeşitliliği, doğanın zenginliğini, Tanrı'nın yaratışını sembolize ederken; öte yandan, Mukaddes Kitaptaki çağdaş ahlak metinleri ve çok sayıda pasaj, çiçeklerin fanilik kavramıyla aynı anlamda olduğunu belirtmiştir. Ünlü bir Hristiyan ilahisinde şöyle demektedir; “İnsana gelince insan tarlanın bir çiçeği olarak yetişen çim gibidir; Rüzgâr onun üzerinden gelir ve geçer ve onun yerini artık bilmeyecektir” (Wheelock, 1999: 51).

17. yüzyılın sonuna doğru natürmort ressamları, Tanrı'nın cömertliğini anmakla beraber, doğanın kısa ömürlülüğünü eserlerinde hatırlatmaya başladılar. Bu resimlerdeki fanilik düşüncesi yaşamın kaçınılmaz çürüyüşünün bir göstergesi olan deforme olmuş yapraklar, tırtıllar, solucanlar, çekirgeler ve toprağa bağlı tüm böcekler gibi unsurlarla da pekiştirilmiştir. Ancak dünyanın ham maddelerini daha değerli bir şeye dönüştürme çabası simyada olduğu gibi sanatta da devam etmekteydi. Buna bağlı olarak 17. yüzyılda pek çok sanatçı çiçek imgesini, beş duyuyu içeren resim serisinde koku alegorisini betimlemek için kullandı. Güzel kokuları nedeniyle koklama duygusu ile doğrudan bağlantılı olan çiçekler, koku alegorisi resimlerinde artık teolojik bir metafor olmaktan çıkmıştır.

2.4. Koku Alegorisi

Antik çağda duyular üzerine çalışan filozoflar, kokuları ve onların “yarı oluşmuş” tabiatını “sudan daha hafif ve havadan daha yoğun” olarak nitelendirmişlerdir. Aristoteles algılama, merkezi olarak ruh ve bedene koklama, dokunma, tat alma ve işitme duyularını da eklemiştir. (Nordenfalk, 1985: 2). Kant, duyuları, algılanan nesnenin veya şeylerin uyandırdığı duygunun bir niteliği veya özneliği olarak görür (Classen, 1994: 8-11). Beş duyunun içinde koku duygusu, en doğrudan algılanandır. Kokuların görünmez oluşu felsefecilerin ilgisini çekmiştir. Sınıflandırma, ölçüm, rekreasyon, manipülasyon ve öznel algılamadaki zorluklar, koku duygusunun zor deneysel işlemin bir uyarıcısı

olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, teknolojik ilerleme ve çok profesyonel çabalar göz önüne alındığında, koku duyusu, özellikle sinirbilim laboratuvarlarında olmak üzere çeşitli bilim alanlarına yeni bilgiler kazanmıştır (1).

17. yüzyılın başlarında beş duyu (görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma) konusunda yoğun bir hümanistik ve bilimsel ilgi ortaya çıkmıştır. “Yeni anatomi, biyoloji ve tıp bilimlerinin yanında görsel sanatlar edebiyat ve felsefe de derinlemesine bu konu üzerine çalışıyordu. Hümanistik ve felsefi araştırmalarda, insan kimliğinin anahtarları olarak, özellikle de cisimlenmiş bilme “aygıt”ımızın vasıtaları olarak ele alınıyordu duylar. Beş duyu teması resimde özellikle ön plana çıktı. Bu konu tahmin edebileceğimiz gibi geleneksel bir dinsel inancı yansıtan ve dolayısıyla da bu inancı güçlendirdiği varsayılan bir ayna olarak doğdu. Bilgiye giden yol duyların gösterdiği tekil yolların toplamı olarak betimleniyordu ve tabii duyların rolü, deyim yerindeyse, dinsel ortodoksluğun ilkelerini onaylamaktan ibaretti” (Leppert, 2009: 147-148).



Görsel 10. Frans Floris the Elder, Beş Duyu Serisinden Koku, 1561, Metal Gravür, Amsterdam

On yedinci yüzyıl resim sanatında koku alegorisi eserlerinin üretilmesi, doğa ve bilim çalışmalarına paralel olarak gelişmiştir. Farklı sanatçılar tarafından ele alınan koku duyusunun karmaşık ikonografisi, dönemin sanatsal mirasına dalmış sofistike izleyiciler için özel bir anlam taşır. Bu dönem resimlerinde duylar, çarpıcı bir biçimde somutlaştırılmış, dünyevi hatta materyalisttir. Dolayısıyla teolojik bilgiye giden yol olarak görülen koku duyusu ve çiçek imgeleri de tüketime sunulan haz nesnelere dönüşmektedir. Başka bir ifadeyle 17. Yüzyıl resminde koku duyusu, haz düzleminde bedeni ön plana çıkarmıştır.



Görsel 11. Johann Glegger Koku Duyusu Alegorisi, 1621 **Görsel 12.** Abraham Janssens, Koku Duyusu Alegorisi, 1612

Barok dönemine ait koku duyusu alegorisi resimlerinden en etkili ve görkemli olanı Jan Brueghel'e ait "Koku" isimli eserdir. Museo Nacional Del Prado'da bulunan "Koku" resmini Brueghel, Beş Duyunun Allegorisi adlı beş bölümlük serinin içerisinde 1618'de sanatsal kariyerinin zirvesinde tamamlanmıştır. Hollanda'da (Katolik İspanya yönetimindeki Hollanda toprakları) valilik yapan İspanyol Arşidük Albert ve Isabella çifti 30 Yıl Savaşları'ndan sonra fakirleşmiş ülkelere getirdikleri barış ve zenginlikle çevrelerini etkilemeye çalışmaktadırlar. 1598'den beri Kraliyet Ekselanslarına ressam pozisyonunda görev yapan Brueghel, Duyuların alegorisi serisini başpiskoposluk sarayının kendi kendine yeterliliğinin bir beyanı olarak tamamlamıştır. Brueghel beş duyu resimlerinde, başpiskoposun saltanatının barışçıl ve sanatsal açıdan verimli dönemini, doğanın ve insanın sahip olduğu meyvelerinin bitkilerin çeşitliliği ve bolluğu ile vurgulamıştır. (McFadden, 2014: 36).



Görsel 13. Jan Brueghel, Beş Duyu Serisinden Koku, 1617-18, Ulusal Del Prado Müzesi

Breghel'in "Koku" isimli eseri, sanatsal yaratıcılığın ve doğanın metaforik anlatımının doruk noktasıdır. Özellikle koku alegorisi, insanoğlunun ham ve doğal olanı rafine olana dönüştürme potansiyelini sergilemektedir. Koku alegorisi doğanın saf hammaddesi çiçeği, parfüme dönüştüren karmaşık teknik süreçleri tasvir eder. Brueghel, "Koku" eserinde, parfüm yapımında kullanılan damıtma işlemlerinin tasvirinde simyanın dönüştürücü özelliklerine özel bir atıfta bulunur. "*Sanatçının simyaya olan ilgisi, diğer birçok alegorik eserinde de görülebilir. Resmin sol üst tarafında çok sayıda cam delici, çanak çömlek fırınları, laboratuvar şişeleri, zırh ve dekoratif metal nesnelere simyayı temsil eder*" (McFadden, 2014: 40). Bunlara bağlı olarak izleyici damıtma işleminin her adımını takip edebilir. İçki fabrikasının arkasında iki kadın gül toplarken, damıtma işlemi fırının en solundan başlayıp ahşap masanın üzerine dizilen çeşitli şişeler boyunca devam eder ve esansın toplandığı cam damıtıcıyla son bulmaktadır. Parfüm, aynı zamanda başpiskoposluk sarayına özgü ihtişamlı ve seçkin zevklerin de ifadesidir.

Erken modern dönemde ahlaki metinlerde ve şiirde, duyulardaki hoşgörünün şehvet ve günah eylemlerine yol açacağı konusu işlenmektedir. Ancak 16. yüzyıldan itibaren, beş duyuyu baştan çıkarıcı kadınlar olarak temsil etme geleneği, kadınlığı, duygusallık ve şehvetle ilişkilendiren söyleme paralel olarak gelişmiştir. Bu nedenle, Brueghel de koku duyusunu kadın olarak tasvir eder. Richard Leppert, "Sanatta anlamın görüntüsü" adlı kitabında, Brueghel'in "Koku" resmindeki kadın figürünü Flora olarak isimlendirir. Floara aynı zamanda Roma mitolojisinde bitkiler ve ilkbaharın tanrıçasına verilen isimdir.

"Flora çıplak haliyle gayet rahat kendini tamamen güvende hisseden bir konfor içinde ve bakışlarımızdan habersiz görünüyor. Sessiz sakin ve hoş kokularla dolu, dışarıdan hiçbir şeyin gözlerimizin dışında tacizine uğramayan özel ve kapalı bir dünyası var. Resimde seyirciler olarak bizim duymadığımız o kadar koku var ki fazlalıklar evet bu tür resimlerde hep olduğu gibi. Arka planda solda doğanın koku sınırlarının ötesine geçme arzusunu yansıtan Flaman parfüm imalatını gösteren bir sahne görülüyor" (Leppert, 2009: 153).

Brueghel parfüme kültürel bir metafor olarak yaklaşmıştır. Avrupa aristokrasisi doğal olmayan kokuları imal edip sürerek toplumsal farklılığını parfüm üzerinden tesis etmektedir. "*Yılanmanın sağlığa zararlı olduğunun düşünüldüğü dolayısıyla da normalde çoğu insanın kötü koktuğu bir çağda zümreler arası sınırların belirlenmesine katkıda bulunuyordu parfüm*" (Leppert, 2009: 153). Brueghel'in bahçesinde kırsal bölgeye ait bir gösterge ya da koku yoktur. Seksen Yıl Savaşları sonrası şehir ve doğanın çehresi değişmiş, eski sürülü toprak ve biçilmiş çim kokusundan eser kalmamıştı. Resimde güzel koku alegorisini bozan tek şey Flora'nın ayaklarının ucundaki kokarcadır. Ancak simya onu da dönüştürmüş, evcilleştirmiş ve asla koku yaymayan evcil bir hayvan haline gelmişti. Leppert, resimdeki kokarcanın Brueghel'in kendisi olduğunu ima eder; "*Gerçekten de bu sahne Brueghel'in en ayrıcalıklı kişilere mahsus fiziksel mekânlara girip çıktığının teyididir. Saray ressamı olduğundan dolayı Brueghel hayvanlar ve bitkileri incelemek amacıyla hükümlerinin botanik ve hayvanat bahçelerine girebiliyordu*" (Leppert, 2009: 154).

“Koku” resminde Flora’nın çıplak bedenini bakılıp, analogi yoluyla onun vücut kokusu hayal edilebilir. Ancak Brueghel’in eseri, koku duyusunu tasvir etse dahi görmek içindir. Bu anlamda resimdeki tek bir çiçeği dahi koklayamamak izleyici için bir hayal kırıklığıdır. Brueghel çiçek natürmortlarında farklı coğrafyalarda yetişen farklı mevsimlerde açan çiçekleri birleştirirken, “Koku” resminde de üst ve alt kültürü bir araya getirmeyi başarmıştır.

Sonuç

Avrupa resim sanatında 16. ve 17 yüzyılı kapsayan süreçte, çiçek imgesi; yeni keşfedilen bitki türleri, botanik bilimi üzerine yazılan ve resimlenen kitapların etkisiyle anlam ve boyut değiştirerek farklı temsillerin ifadesi olmuştur. 16. yüzyıldan itibaren; resim sanatının doğa, edebiyat ve şiirle olan ilişkisi çiçek imgesinin edebi eserlerde yer almasına ve felsefi bir derinlik kazanmasına sebep olmuştur. Botanikçiler çiçek ve bitkileri tıbbi amaçlardan çok Hıristiyan sembolizmi ile bağlantılı olduğu için yetiştirilmiştir. Doğa araştırmaları ve buna bağlı olarak yazılan “Dört Element” ve “Archetypa” gibi resimli botanik kitapları, çiçek imgelerinin biçimsel dilini derinleştirmiştir.

Hollandalı ve Flaman sanatçılar, Tanrı’nın yaratışındaki çeşitliliği, bolluğu ve güzelliği betimlemek için aynı zamanda çiçek açamayacak bitkileri hayali olarak tasarlayıp resmettiler. Barok dönem çiçek natürmortları, doğal dünyadaki nesnelerin Tanrı ile ilişkisinde büyüleyici bir rol oynamıştır. Çiçeklerin güzelliğinin ve doğanın zenginliğinin kısa ömrü, dünyadaki tüm varlıkların fani olduğunu gösteren etik bir metafordur. Özellikle 16. yüzyıl boyunca teolojik bilgiye giden yol olarak görülen çiçek imgeleri 17. yüzyılda tüketime sunulan haz nesnelere dönüşmüştür. Bu dönüşüm bilim, felsefe, tıp ve sanat alanlarında duyu kavramına olan ilginin artmasıyla gerçekleşmiştir. Sanatta koku duyusu çiçek imgeleriyle tasvir edilmiş, koku duyusu alegorilerinde ham madde olan çiçek damıtılarak tüketim nesnesi parfüme dönüşmektedir. 17. yüzyıl resminde çiçek imgesi koku duyusu için bir aracı olarak haz, kimlik, kültür kavramlarını temsil etmiştir. Sanatçılar çiçek imgelerini betimlemek için duysal dünyanın mikro ve makro deneyimini izleyiciye açan; sofistike, yenilikçi ve ikonografik bir dil geliştirmiştir. Bu görkemli ve kapsayıcı resimsel dünyada ruhlar ve duyular iletişim halindedir.

Son Notlar

(1) https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692008000200023

Kaynakça

- Classen, C. (1994). *Aroma: The Cultural History of Smell Paperback*. London: Routledge.
- Freedberg, D. and Vries, J. (1991). *Art in history History in art Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*. University of Chicago.

- Hand, J. O. (1986). *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*. Washington: National Gallery of Art Publisher.
- Koreny, F. (1985). *Albrecht Dürer and the Animal and Plant Studies of the Renaissance*. Boston: Little, Brown and Company.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nordenfalk, C. (1985). *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Press.
- Panofsky, E. (1971). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press.
- Reeds, K. M. (1976). *Renaissance Humanism and Botany*. U.S.A: Annals of Science
- Rhein, W. (1969). *The Paintings and Drawings of "Flower" Jan Brueghel*. New York: Harry N. Abrams.
- Rooij, B. (1996). *The painting is in the Pinacoteca Ambrosiana*. Milan.
- Segal, S. A (1982). *Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present*. Gallery P.de Boer and Noordbrabants Museum.
- Taylor, P. (1995). *Dutch Flower Painting 1600-1720*. London: New Haven Publisher
- Wheelock, A.K. (1999). *From Botany to Bouquets Flowers in Northern Art*. Washington: National Gallery of Art Press.

İnternet Kaynakça

The aesthetics of smells: the sense of smell and nursing, https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692008000200023. (Erişim Tarihi: 03.08.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Anonim, Majestelerde Duyuru ve Mesih (sağda), Çalışma Saatleri'nden (Warburg Saatleri), parşömen aydınlatması, Kongre Kütüphanesi, Özel Koleksiyonlar Bölümü, 15. Yüzyıl, <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/from-botany-to-bouquets.pdf>. (Erişim Tarihi: 03.08.2020).
- Görsel 2.** Albrecht Dürer, Püsküllü Çuhaçiçeği, 1526, Kâğıt üzerine Guaj boya, Ulusal Sanat Galerisi, Armand Hammer Koleksiyonu, <https://arthistoryproject.com/artists/albrecht-durer/tuft-of-cowslips/>. (Erişim Tarihi: 03.08.2020).
- Görsel 3.** Joris Hoefnagel, Dört Element Kitabından İris, 1575, Kâğıt üzerine suluboya ve guaj, Ulusal Sanat Galerisi, Lessing J. Rosenwald Hediyesi, <http://www.lavieb-aile.com/article-joris-hoefnagel-et-les-papillons-ii-ignis-1575-1580-125301026.html>. (Erişim Tarihi: 09.08.2020).

- Görsel 4.** Jacob Hoefnagel ve Joris Hoefnagel, Archetypa Kitabından Sembolik bir Sayfa Örneği, 1592 Ulusal Sanat Galerisi, Lessing J. Rosenwald Hediyesi, <https://huntingforsnails.wordpress.com/tag/arion/>. (Erişim Tarihi: 09.08.2020).
- Görsel 5.** Jacques de Gheyn II, Çiçek Natürmortu, 1604, Bakır üzerine yağlıboya, Teresa,Heinz,Koleksiyonu, <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/from-botany-to-bouquets.pdf>. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Görsel 6.** Roelandt Savery, Şarap Bardağında Çiçekler, 1603, Bakır üzerine yağlıboya, Frank and Janina Petschek Koleksiyonu, <https://rkd.nl/nl/explore/images/2701>. (Erişim Tarihi: 11.08.2020).
- Görsel 7.** Balthasar van der Ast, Taş Masadaki Çiçek Natürmortu, Kabuklar ve Böcekler, Tuval üzerine yağlıboya, Pieter Dreesmann Koleksiyonu, <https://www.plentyofpaintings.com/Balthasar-Van-Der-Ast/Still-Life-of-Flowers,-Shells,-and-Insects-oil-painting.html>. (Erişim Tarihi: 11.08.2020).
- Görsel 8.** Jan van Huysum, Nişte Çiçek ve Meyve Natürmortu, 1715, Tuval üzerine yağlıboya, Private Koleksiyonu, <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/from-botany-to-bouquets.pdf>. (Erişim Tarihi: 03.08.2020).
- Görsel 9.** Jan Brueghel, Karışık Çiçek Sepeti ve Çiçek Vazosu, 1615, Tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Bayan Paul Mellon'un Hediyesi, <https://www.janbrueghel.net/object/basket-and-glass-vase-of-flowers-washington>. (Erişim Tarihi: 03.08.2020).



KADIN VE DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA EKOFEMİNİZMİN SANATA YANSIMASI REFLECTION OF ECOFEMINISM TO ART IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN WOMAN AND NATURE

Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU

Prof., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Prof., Sakarya University, Faculty Of Art Design And Architecture, Department of Painting

nozgenç@sakarya.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5643-0518>

Onur KARAALIOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Sakarya University, Faculty Of Art Design And Architecture, Department of Painting

onurk@sakarya.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7623-3324>

İhsanur ÖMÜR

Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Graduate Student, Sakarya University, Faculty Of Art Design And Architecture, Department of Painting

ihsanur.omur@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8882-6602>

Atıf/Citation

Özgenç Erdoğan, N, Karaalioğlu, O, Ömür, İ. (2020). “Kadın ve Doğa İlişkisi Bağlamında Ekofeminizmin Sanata Yansımaları”. *Sanat Dergisi*, (36), 33-50.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.753750>

Öz

Doğa ve kadın sömürüsüne dikkat çekmeyi hedefleyen ekofeminizm, ekoloji ve feminizmin sentezinden oluşan sosyal bir harekettir. Ekofeminizm teorilerini, eril hâkimiyet ile doğanın sömürülmesi arasındaki ilişki üzerine kurmuştur. Doğanın ve kadının sömürülmesinin nedenlerini de batı felsefesinin düalist bakış açılarına dayandırmışlardır. Bu doğrultuda eleştirel bir yaklaşım getirmişler ve çözüm önerileri sunmuşlardır. Ekofeminizmin savunduğu görüşler de çevreci aktivistler ve feminist

Abstract

Aiming to draw attention to the exploitation of nature and woman, ecofeminism is a social movement consisting of the synthesis of ecology and feminism. Ecofeminism built its theories on the relationship between masculine domination and exploitation of nature. They based their reasons for the exploitation of nature and women on the dualist perspectives of western philosophy. In this regard, they brought a critical approach and offered solutions. The views advocated by ecofeminism also

sanatçılar sayesinde gündelik yaşamda görünür olmuştur. Ekofeminizmin sanata yansması 1960 sonrası feminist sanat hareketleri ve çevre sanatının gelişim süreçleriyle paralellik göstermiştir. Ekofeminist sanatın temsilcileri genellikle kadın sanatçılardır ve sanatsal tavırları ise doğa müdahaleleri üzerinedir. Bu sanatçılar, kültürel ekofeminizmin temel çıkış kaynağı olan *Gaia* ve *Doğa Ana* fikirleriyle bağlantılı kavramlardan yola çıktıkları gibi sosyal ekofeminizm savunduğu gezegenini koruma misyonuyla da hareket ederler. Bu çalışmada; kadın-doğa arasındaki tarihsel bağdan yola çıkılarak, batı kültüründeki düalist yaklaşımın kadın ve doğa sömürsüyle olan ilişkisi irdelenmektedir. Elde edilen bulgulardan yola çıkarak konuyu temellendiren unsurlar genel hatlarıyla ele alınmış ve ekofeminizmin sanata yansması referans sanatçılar üzerinden incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Kadın, Doğa, Çevre, Ekofeminizm, Ekofeminist Sanat.

became visible in daily life under favour of environmental activists and feminist artists. The reflection of ecofeminism to art has paralleled the post-1960 feminist art movements and the development processes of environmental art. Representatives of ecofeminist art are generally female artists, and their artistic attitude is on nature interventions. These artists also act with the mission of protecting the planet that Social Ecofeminism advocates as they set out the concepts related to the ideas of Mother Nature and Gaia which is the main source of cultural ecofeminism. This study examines the relationship between the dualist approach of western culture, with the woman and nature exploitation starting from the historical link between women and nature. Based on the findings obtained, the elements that base of ecofeminism are handled in general terms and the reflection of ecofeminism to art is examined through reference artists.

Key words: Woman, Nature, Environment, Ecofeminism, Ecofeminist Art.

Giriş

Cinsiyet (sex) kavramı biyolojik bir tanım olup, birçok canlıyı dünyaya gelmesi ile birlikte dişi ve erkek olarak ayırır. Aynı zamanda bu kavram insanı, kadın ve erkek olarak birbirinden hem biyolojik hem de toplumsal açıdan ayırır. Toplumsal cinsiyet (gender), biyolojik ayrımın belirlediği farklılıkları belirginleştirerek, kadın ve erkeğin toplum içindeki rollerini tanımlar ve bu roller üzerinden toplumun yapısını belirler.

Toplumsal cinsiyetin belirlediği roller, tarihsel süreç içerisinde kadın-erkek ayrımcılığına ve erkeğe ayrıcalıklar tanıyan toplumsal yapılanmaya sebep olmuştur. Birçok sosyal bilimci bu ayrımcılığın başlangıcını tarih öncesi dönemde iş bölümü süreciyle ilişkilendirmiştir. Toplayıcılık döneminden yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte iç ve dış ayrımının yapılması, madenlerin bulunması, hayvancılık, dokumacılık, tarla kültürü gibi birçok etmen, aile içi yapılanmayı mülkiyet kavramıyla şekillendirmiştir. Aile mülkiyetinin erkeğe geçişiyle birlikte kadın ve erkek arasındaki eşitlik bozulmuştur (Tan, 1979: 164). Doğurganlığı gerekçesiyle kadının ev içi yaşamına mecbur kılınması da eril hâkim görüşün yayılmasına neden olmuştur.

Cinsler açısından ev içi işlerdeki ayrımın nedenini cinslerin fizyolojik özelliklerine bağlayan ve yaygın kabul gören yaklaşıma göre, cinsiyet rolleri uzun zaman önce özellikle kadın ve erkekler arasındaki temel fizyolojik farklar nedeniyle ortaya çıkmıştır. Ayrımın temelinde kadınların hamile kalması, çocuk doğurması ve besleyip

büyütmesi vardır. İlkel dönemlerde, bugünün tersine, kadınlar yetişkin yaşamlarının büyük bölümünde ya hamile idiler ya da çocuk bakıyorlardı. Son derece sağlıklı kadınlar dahi hamilelik dönemlerinde ve sonrasında davranışlarında biraz kısıtlıydılar. Dahası çocuklarını beslerken onlara yakın olmak zorundadırlar. Buna erkeklerin, görece fazla fiziksel gücünü ve koşma hızını eklersek yolculuk, güç ya da dayanıklılık gerektiren işlerin kadınlardan çok erkekler tarafından yapılması, mevcut şartlar gereği doğal bir şekilde oluşmuştur. Böylece, erkekler avcı, çoban veya savaşçı olurlarken; kadınlar evde kalmışlar, çocuklara bakmışlar, ziraat yapmışlar ve ev işlerini yürütmüşlerdir. Rollerin bu şekilde farklılaşması, zamanla yaşamın bütün yönlerine yayılmıştır. Sonuçta, erkekler genel olarak cesur, güçlü, bağımsız ve serüvenci (avlanma ve dövüşme için gerekli nitelikler) olarak görülürlerken; kadınlar ise sıcak, edilgen, sessiz ve bakıcı (evde ve çocuk bakımında yararlı nitelikler) olarak görülmeye başlanmışlardır (Vatandaş, 2007: 38).

Sosyolojik açıdan kadının erkeğe bağımlı ikircikli konumu, doğurganlığına bağlı olarak fizyolojisinden gelse de diğer yönden birbiriyle ilişkili ve birbirini şekillendiren kültürel etmenler de toplumsal cinsiyeti yapılandırmada önemli etkilere sahiptir. İnanç sistemi de bu bağlamda kadın erkek arasındaki ilişkiyi dönemin sosyokültürel ve ekonomik yapısıyla paralel bir şekilde biçimlendirmiştir.

Patriarkal yapı ve bu yapının öne çıkardığı felsefe de, kadına karşı sömürüyü kendi bakış açılarıyla gerekçelendirmiştir. Diğer yönden kutsallığını *Arkaik Dönemin Kutsal Toprak Anasından* alan kadın, tek tanrılı dinlerde günahın en büyük nedeni sayılmıştır. Dolayısıyla ondan gelecek günahlara karşı tahakküm altına alınması gereken bir tehdit olarak kabul edilmiştir. Doğaya karşı sömürü de, eril aklın kendini üstün görmesi ve doğayı üstesinden gelinmesi gereken bir düşman olarak kabul edilmesiyle başlamaktadır. Doğa ve kadın arasında kurulan bağ da bu dürtüyü desteklemiştir. Kontrol altına alınmaya çabalanan doğa ve kadın, her dönemin farklı olanaklarıyla sömürüye maruz bırakılmıştır. Ancak sanayi devrimi sonrası doğa üzerindeki tahribat görünür olmuş ve telafisi güç bir hale gelmiştir. Günümüzde ise sömürünün şekli ve biçimi değişse de mantığı yani eril aklın gücüne duyulan inanç karşısında aciz bırakılma isteği değişmemiştir.

Tüm bu sömürüler 20. Yüzyıla birlikte hukuki açıdan birçok alanda talep edilen hak ve özgürlük savaşlarına neden olmaya başlamıştır. 2. dalga feminist hareketiyle beraber ortaya çıkan ekofeminizm de kadın ve doğa sömürüsüne karşı kuramsal ve eylemsel alanda mücadele etmiştir. Konu ile ilgili literatürde yer alan birçok yazılı kaynak, kadın ve doğanın sömürülmesini batı felsefesinin düalist bakış açılarıyla ilişkilendirmiştir. Bu çalışmanın 1. bölümünde kadın ve doğa üzerine uygulanan tahakküm ele alınmış ve elde edilen bu veriler doğrultusunda bir senteze gidilmiştir. 2. bölümde ise *Ekofeminizm* başlığı altında ekofeminizmin kısa tarihsel sürecine ve genel amaçlarına değinilmiştir. Ekofeminizm ile ilgili literatürde birçok kaynak yer almaktadır ancak sanatla ilgili ilişkisini ortaya koyan pek az kaynağa rastlanmıştır. Bu bağlamda; Ekofeminizmi, karşı çıkış kaynağı olan kadın ve doğanın tahakküm altına alınmasını tarihsel gerekçeler doğrultusunda incelemek ve ekofeminizmin eylemsel mücadele alanı olarak da kabul edilebilecek sanatla ilişkisini ortaya koymak bu çalışmanın en önemli amacı olmuştur. Bu kapsamda çalışmamızın literatüre katkı sağlayacağı

düşünülmektedir.

1. Materyal Ve Yöntem

Kadın ve Doğa İlişkisi Bağlamında Ekofeminizmin Sanata Yansıması isimli bu çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Konu ile ilişkili kaynaklar taranarak konunun desteklenmesi sağlanmıştır. Literatür taramasından elde edilen verilerden yola çıkılarak konu ile ilişkili çıkarımlar yapılmıştır. Araştırmanın yöntemi alan yazı taraması biçimindedir. Yapıt çözümlemelerde ise biçim- içerik açısından incelemeler yapılmış ve yorumlamalara yer verilmiştir.

2. Bulgular

2.1. Kadın ve Doğa Üzerindeki Tahakküm

İnanç sisteminin ilk evreleri olarak kabul edilen Ana Tanrıça Kültü, insanın toprak aracılığıyla doğa ile kurduğu bağı yücelten bir anlayıştan gelmektedir. Arkaik Dönem insanının doğa karşısında hissettiği acizlik, doğanın gücü, kudreti ve bilinmezliği onun gizli güçlere sahip olduğu inancını gerekli kılarken, doğanın besleyen, doğuran ve koruyan yönü de doğurgan kadına benzetilerek, doğa ile organik ilişkilere dayanan bir yaşam sürülmüştür. Dolayısıyla kadının topluluk içindeki gücü ve konumu da doğaya atfedilen dişilikle korunma altına alınmıştır. Ancak yerleşik hayatın getirdiği sosyokültürel değişimler kadın ve erkeğe düzen kurucu yeni toplumsal roller getirmiş, aynı zamanda ekonomik temelli bir sürecin sonucu olarak *anaerkil* yapıdan *ataerkil* yapıya geçilirken, doğanın temsili *Ana Tanrıçanın* yerini *Göksel Eril Tanrılar* almıştır.

Kadın aracılığıyla doğa ile kurulan kutsi bir ilişkinin yerini alan ataerkil anlayış, kültürlerin karşıtlık yaratacak bakış açılarının doğmasına neden olmuştur. Akıl-doğa, erkek-kadın, efendi-köle, evcil-vahşi gibi birbirine zıt anlamlar yükleyen bu düalist bakış açısı da Platon'dan günümüze kadar birçok düşünürün temel aldığı bir yöntemdir ve toplumsal yapıyı şekillendirmede etkili olmuştur.

Akıl-doğa arasındaki ilişkide öne çıkan anlayış, doğanın kontrol edilmesi ve akıl aracılığıyla tahakküm altına alınmasıdır. Bu anlayışın öznesi de yani akıl, erkek ile özdeşleştirilir. Öznenin karşısında yer alan doğa da nesnelleştirilir. Batının bu algısının temellerini atan Platon ve Aristoteles'in felsefesi; akli doğaya üstün olarak tanımlar. Platon'un idealar dünyası da bu bakış açısını temellendirir. Platon, yaşanılan dünyayı ideaların yansıması olarak ikircikli konuma düşürür. Tüm gerçekliği idealara atfeder. Gaia'nın yerini alan göksel tanrıların yanı sıra ideaların yansıması olan dünya yani doğa değersizleştirilir. Diğer yönden ruh ve beden düalizmi Platon'da bedeni yeryüzü ile ruhu ise gökyüzü ile ilişkilendirir. Bedeni yeren ve ruhu yücelten bu anlayışta Platon "beden ve tutkular kesin sınırlarla ayrı tutulan aşağı âleme aittir, dışlama ile homojenleştirilir ve tanımlanır, üstün aklın tahakkümü ve denetimi altında ona hizmet etmelidir" (Plumwood, 2004: 100). Bu ifadeyle yola çıkıldığında dişil olan beden ve doğayla, eril olan ise akla karşılık gelmektedir. Aristoteles de *Politika*'sında efendi-köle ilişkisini yorumlarken, erkek ve akli bir kategoride ele alır. Köleler gibi, kadınları, hayvanları kontrol edilen olarak sınıflandırır ve "Aristoteles kadın ve köleleri ailenin bir bileşeni, diğer bir deyimle tamamlayıcı olarak görmesine karşılık, kadının devlet işlerinde, erkek gibi bütün işleri yapabileceğini kabullenmez" (Kıran, 2019: 357).

Akıl aracılığıyla doğayı kontrol etme düşüncesi 17. yüzyılda hâkim görüş olan her şeyi mekanik bir yapıya indirgeyen Descartes'ın *kartezyen felsefesinde* somutlaşmıştır. Doğa, madde dünyası olarak sömürünün odak noktası haline dönüşmüştür. Descartes'ın yaklaşımındaki zihin ve beden arasındaki kutuplaşma, dünyada zihin ile bedeni, insan ile doğayı birbirinden ayırıştıran ve iki tür varlık tözü olarak ayırıştıran anlayışın sonuçlarıdır. Bu bakış açısına göre “*insanlar doğadaki her şeyden tamamen farklı sayılır. İnsan doğa örneğinde radikal dışlanma çeşitli biçimlere bürünür. İnsanlar ile doğa arasında temel bir türsel farklılık olduğu varsayılır*” (Plumwood, 2017: 101).

Zihne karşılık gelen akıl yine eril aklıdır. Kadın ikincil konumda toplumda konumunu devam ettirmektedir. Diğer yönden Hristiyan inancın günahkâr kadını doğa gibi kontrol edilmesi gereken düalizmin karşıt gücüdür.

18. yüzyıl *Aydınlanma Çağı* ise akli yücelten ve en belirgin şekilde insanı doğanın karşısında bir güç olarak tanımlayan dönemdir. Kasapoğlu'na göre Aydınlanma Çağındaki hâkim görüş; insan, dünya üzerindeki bütün canlılardan üstündür ve onlara egemen güçtedir. İnsanlar geleceklelerini belirleme iradesine sahip olup, bunlara ulaşma yolunu akıl aracılığı ile öğrenebilirler. Dünya son derece zengin kaynaklara sahiptir ve insanlara sınırsız olanaklar sağlarlar. İnsanlık tarihi, gelişimin tarihidir ve bu gelişim asla durdurulamaz (Kasapoğlu, 1997: 19).

İnsan-doğa ilişkisinde organik bağın kopuşu ve bu bağın bozularak insanın merkeze alındığı yaklaşımların kabul edilip gerekçelendirildiği döneme tekabül eden Aydınlanma Çağında her şeyin insanlar için yaratıldığı ve insanların tüm canlılardan üstün olduğu düşüncesi hâkimdir. İnsan aklını üstün kılan ve ön plana çıkartan bu anlayışta doğa araçsallaştırılır.

Kadın-erkek gibi toplumsal cinsiyet ayrımı yapan ve toplumsal rollerle ayırıştıran anlayış, erkeği akılla yüceltirken, dişil doğayı kontrol altında alınması ve yönetilmesi gereken bir varlığa dönüştürmüştür. Aydınlanmacıların doğaya bakış açılarının temellerini atan Francis Bacon'ın (1561-1626) doğanın *dişil*, bilimin *eril* olduğunu belirtmesi, doğayı kadını özelliklerle tanımlaması ve “İnsan, tabiat'ı anlar ve ona hükmeder. Bunu hem nesnelere hem zihne bakarak yapar” (Bacon, 2012: 15), şeklinde ifadesi aslında, Platon'dan günümüze eril hâkimiyetin, kadın ve doğaya karşı olan bakış açılarını özetlemektedir.

Ardından, sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte doğa; yönetilen ve yönlendirilen bir araç, sömürgecilikle birlikte de paylaşılan bir köleye dönüştürülmüştür. Beraberinde insanın neden olduğu doğadaki bozulmalar baş gösterirken, teknolojik gelişmeler de kent insanını tamamen doğadan uzaklaştırmıştır.

Kılıçbay'ın da dile getirdiği gibi, doğadaki bozulmalar üretim faaliyetlerinin hız kazanması ile birlikte başlamıştır. Üretim faaliyetleri, insanlığın ilk çağlarından beri sürmektedir. Ancak bozulmanın asıl sebebi temel ihtiyaçlardan fazlasını istemek ve üretmekle ilişkilidir. Başlangıçta insanlığın gelişimi olarak görülen sanayileşme ve kentleşme nüfus patlamalarına, yoğun kirliliklere, kıtlıklara, nükleer silahlar gibi sorunlara neden olmuş, tüm bu nedenlerden ötürü yaşanan doğa sorunları hemen çözülememiş ve aşılması güç bir hal almıştır. Bu noktada ise kapitalist sistem

sorgulamaya başlanmış, düşünsel ve siyasal önerileri ile insan-doğa ilişkisi çevreci hareketler ile dikkatleri üzerine toplamaya başlamıştır (Kılıçbay, 1989: 35-39).

Modernleşme ile birlikte tüm bu toplumsal gelişmelerin yanı sıra kadın, kendini eril hâkimiyetin karşısında yeniden tanımlamaya ve kadın haklarının sömürüsüne karşı bilinçlenmeye ve feminizm adı altında tepkilerini göstermeye başlamıştır. Kadının ve doğanın sömürülmesi üzerinden eril hegemonya ile ilişki kuran ve bunu tarihsel, sosyal ve felsefi temellere dayandıran çevreci feministler kendilerini ekofeminist olarak tanımlamıştır.

a. Ekofeminizm

Feminizm kavramı, ilk olarak 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmıştır ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın *A Vindication of the Rights of Women* adlı yapıtıyla da ilk kez akademik alan içerisine girmiştir (Sevim, 2005: 7-8). Feminizm, kadınların özgürleşmesi, tahakküm altında tutulmalarının engellenmesi, kamusal veya özel alanda erkeklerle eşit haklara sahip olma gibi mücadeleleri kapsayan bir toplumsal harekettir.

Feminizm başlangıcından bu yana tek bir doğrultuda ilerlemediği gibi farklı ülkelerde farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Dönemsel sosyo-politik olaylardan etkilenerek dalga diye nitelendirilen aşmalarda kendini göstermiştir. Feminizmin birinci dalgası; Fransız İhtilali’nden sonra batı dünyasını etkisi altına alan eşitlik, özgürlük ve insan hakları gibi değerlerin getirdiği olumlu etkilerden filizlenmiş ve 1960’lı yıllara kadar sürmüştür. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve 1980’lere kadar devam eden ikinci dalga feminizmde ise daha çok anayasal düzeyde eşit haklar ve cinsiyet eşitsizliği üzerine mücadele verilmiştir. 1980’li yıllarda postmodernizmden etkilenerek ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm ise “yasalara ve politik sürece daha az, bireysel kimlik üzerine daha fazla odaklanmıştır” (Özdemir ve Aydemir, 2019: 1708).

Ekofeminizm de feminizmin ikinci ve üçüncü dalga hareketiyle ilişkili olarak 1970’lerde kadın ve doğa arasındaki arkaik temelli kurulan bağın gündeme gelmesiyle ortaya çıkmış ve kavram olarak ilk defa feminist, aktivist Françoise d’Eaubonne tarafından 1974’te yayınlanan *La Féminisme ou la Mort* (Feminizm veya Ölüm) isimli kitapta kullanılmıştır. Bu çalışmada “kadınlara yönelik baskı ve doğaya yönelik baskı arasında bağlantı kurulmuş, hem kadın hem de doğanın özgürlüğünün beraber olacağı iddia edilmiştir” (Tong, 2006: 432). Ekofeminizm 1980’li yılların başında, akademik camiada kuramsal temellere dayandırılan bir boyuta kavuşmuş ve bir kadın koalisyonu tarafından Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılan *Kadın ve Dünyadaki Hayat: Seksenlerde Ekofeminizm* isimli çalıştayla birlikte dikkatleri üzerine toplamış ve bir hareket hâlini almıştır (Öçal, 2011: 79). Ekofeminizm, kadınların ezilmesi ile doğanın ezilmesi arasında önemli bağlar kurar. Bu bağların statüsünün kavranması, kadınların ezilmesi gibi doğanın ezilmesini de kavramaya yönelik her türlü girişim açısından zorunluluğu dile getirir. Feminist teori ve pratiğin ekolojist bir perspektif içermesi gerekliliği üzerinde durur. Ekolojik sorunlara getirilecek çözümlerin feminist bir perspektif içermeleri üzerine bakış açısına sahiptirler (Ferry, 2000: 161).

Ekofeministler, kadınların doğal dünyayla yakın oldukları, erkeklerin hem

kendilerini hem de doğayı sömürdüklerini ileri sürerek, kadın ve doğa arasındaki ilişkiyi kutsayıp, erkeklerin yaratmış olduğu doğa ile kültür arasındaki sahte sınırı yıkmayı amaçlayarak, ekoloji ile feminizmi bir araya getirmekle hem kadınların hem de doğanın, modern erkek egemen toplumun; savaş-militarizm, kapitalizm-sanayi sistemi, genetik-doğum mühendisliği gibi yıkıcı teknolojilerine maruz kalmışlığını fark ederek, daha geniş kapsamlı bir şekilde, kişisel, toplumsal ve ekolojik bir ölçekte sorunların üzerine gidebilecek, barışı daha çok seven ve daha az hiyerarşik yapıdaki bir alternatif kültürün temeli olarak kadınlarla birlikte anılan besleyip büyütme ve bakma değerlerinin sözcülüğünü yaparak, yeryüzünü mahveden erkek kültürünü yıkmanın yollarını aramaktadırlar (Yalçın, 2010: 105).

Ekofeminizmin kadın-doğa ilişkisine yönelik bakış açıları ve çözüm önerileri zamanla farklı şekilde temellenerek ayrışmalarına neden olmuştur. Örneğin Ruether, batı felsefe ve bilimine hâkim olan düalist teorisinin, çevre tahribinin birincil ve biricik sebebi olduğunu ileri sürmektedir. Düşününürün belirttiği gibi bu ikircikli bakış açısı tahakkümü doğallaştırmakta ve tahakkümü sınıflandırılmış kimliklerin bir parçası haline getirmektedir. "*Bir ekolojik etik, toplumsal tahakküm ile doğa üzerindeki tahakkümün karşılıklı-bağlantılılığını kabul eden bir çevresel adalet etiği olmalıdır*" (Ruether, 1975: 189) sözleriyle de ekolojiyi etik bir sorunsala dönüştürür. Shiva ise ekofeminist kuramın tahakküm yaklaşımını daha farklı bir açıyla genişleterek, sadece batılı kadınların değil, sömürgeleştirilmiş, beyaz olmayan insanların da yani ötekileştirilen insanların emeği de sömürüldüğünü dile getirir. Batı'da bu tahakkümler arasındaki ilişkiler rastlantının ve özgül tarihsel evrimin sonucu olduğu gibi aynı zamanda benlik ile öteki, akıl ile doğa arasındaki düalizm ve mantığının bünyesinde yer alan bir zorunluluğun sonucudur (Plumwood, 2004: 11).

Doğa ve kadın ilişkisini ele alış biçimlerindeki bu farklı bakış açıları sonucunda ekofeminizm; *liberal ekofeminizm, kültürel ekofeminizm, sosyal ekofeminizm*, gibi farklı gruplara ayrılmıştır.

Liberal ekofeminizm, hukuki açıdan insan-doğa arasındaki ilişkileri reformcu bir yaklaşımla düzeltilebileceğini vurgulamaktadır. Liberaller soruna doğa üzerinden değil çevre açısından bakarlar ve var olan çevre sorunlarının toplumsal gelişmelere bağlı olarak ortaya çıktığını ileri sürerler. Doğal kaynakların kullanımına yönelik, yasa hazırlama, hukuk eğitimi gibi konularda kadınlara eşit fırsatlar verildiğinde, erkekler kadar başarılı olabilecekleri ileri sürülmektedir (Tamkoç, 1996: 79-80).

Kültürel ekofeminizm, 60 ve 70'lerde ortaya çıkan ikinci dalga feminizm hareketleriyle paralellik göstermiştir. Batı kültüründe kadın ile doğanın aynı mantıkla sömürülmesi ve erkeğin altında bir varlık olarak görülmesine karşı gelişmiş bir tepkidir. Kültürel ekofeministler, *Ana Tanrıça kültüründen* yola çıkarak, kadını fiziki ve sosyal açıdan doğa ile özdeşleştirmektedir. Kadının anaçlıkla bağdaştırıldığı şefkat, duygusalılık, korumacılık gibi duyguları ön plana çıkartılıp bunu doğanın kapsayıcı yönünü içeren arkaik bir benzetmeye giderler. Kültürel feministler, kadına atfedilen duygu ve davranışlarla, doğa ile olan bağıni yeniden kurmak istemişlerdir. Bu bakış açısına göre doğayı kurtarma görevini kadın üstlenmelidir (Engin, Erişim Tarihi: 15.06.2020).

Sosyalist ekofeministler ise kapitalist üretim ilişkilerini eşitlikçi bir düzende dönüştürmek isteyen sosyalizme dayalı bir felsefeden yola çıkmakta, kadın-erkek eşitliğinin yanında ekolojik bir toplumun gerekliliğini savunmaktadır. Kapitalizmin dayandığı ataerkil sistemin sona ermesi, sosyalist ekofeminizmin hedefleri arasındadır. Kapitalizm, hem kadınları ezmekte ve sömürmekte, hem de aynı mantıkla doğal kaynakları, ekolojik dengeyi yok edercesine sömürmeye devam etmektedir. Sosyalist ekofeministlere göre bu sömürü mantığından uzaklaştırıldığında, cinsiyetçilikten ve hiyerarşiden uzak bir toplum hayali gerçekleşebilecektir (Tamkoç, 1986: 82).

Ekofeministler doğanın ve kadının tahakküm altına alınmasındaki neden-sonuç ilişkisini her ne kadar farklı yönlerden ele alsalar da sömürü noktasında birleşmektedirler. Tüm bakış açılarının ortak amacı, doğaya verilen zararın önüne geçilmesindeki kadının rolüdür.

Ekofeminist araştırmaların temel amacı, tarihî süreçte kadınlar ve doğa arasında kurulan bağlantıları ortaya koymak ve ortaya koyulan bu bağlantıların eleştirisiyle ataerkil tahakkümü zayıflatmak olmuştur. Ekofeminist aktivistler ilerleyen süreçte, kadınları ve çevrecileri; birlikte çalışmaya, hem kadınlar hem de doğa üzerinde kurulan hiyerarşik yapıları sonlandırmaya, tahakküme dayanan ve eşit olmayan ilişkileri bitirmeye davet etmişlerdir. Bu fikirlerin ortaya çıkmasıyla çevreci gruplar ve feminist gruplar arasında, kendi içerisinde eleştiri sesleri ortaya çıkmıştır. Çevreciler kendi grupları içerisinde, çevreci mücadelede ataerkil unsurları sorgulamayan çevrecileri; feministler ise doğayla kadın arasındaki ilişkiyi sorgulamayan feministleri eleştirmişlerdir (Özdemir ve Aydemir, 2019: 269).

Ekofeministler, ataerkliliğin hükmedici sonuçlarının meydana getirdiği doğa ve kadın üzerindeki etkilerini kuramsal açıdan ele almalarının yan sıra, endüstrinin yarattığı telafisi imkânsız zararlar veren kimyasal, radyoaktif ve türevleri gibi tehlikeli atıklar, insanı ve tüm canlıların biyolojik üremesini engelleyen bir tehditte maruz bırakmasına karşı gelerek aktivist girişimlerde bulunmuşlardır. Ekofeminist aktivistler, bu tehditleri kadınların bedenlerine ve çocuklarına bir saldırı olarak görmekte ve bunlara karşı eyleme geçmektedir. Geri dönüşümü olmayan tüm atıklar, endüstriyel kirleticiler, kimyasal maddelerin doğayla teması; hane halkının yaşamlarını tehlikeye atan unsurlar olarak görülmekte ve bu tür kimyasallar suyu ve besin sistemlerini kirleterek hastalıklara ve doğum kusurlarına yol açmakta, kadınların ve onların dünyaya getirdiklerinin hayatlarını tehdit etmektedir. Üretim ve yeniden üretim çatısı altında ele alınan tüm bu tehditler çerçevesinde ekofeminist aktivistlerin gündemi; kısa görüşlü ve tek uçlu üretimi ele almak yerine, tüm canlıları birbirine bağlayan ve sürdürülen konjonktürel süreçlere odaklanıp, bilinç düzeyini artırmak yönündedir (Özdemir ve Aydemir, 2019: 270).

b. Ekofeminizmin Sanata Yansımaları

Sanata konu olan doğa, Antik Dönem tapınaklarındaki duvar süslemelerinden, mozaiklere, Uzak Doğu parşömenlerinden, Rönesans'a, Romantik Dönem'den Realizm ve Empresyonizm'e kadar biçimsel farklılıklar içererek betimlenmiştir. Doğayı taklit etme ve öykünme üzerine biçimlenen bu tarihsel süreç, doğayı, estetez etmenin dışında bir boyuta getirmemiştir. Ancak 1960'lı yıllarda insanın doğa ile ilişkisi sanatın geçirdiği değişimlerle birlikte, sanatçının doğa ile kurduğu bağ, öykünme ve taklidin dışına

çıkılmış, klasik estetiğin dışında, farklı eğilimlerle birlikte doğaya karşı duyarlı bir yaklaşım başlamıştır. Toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin de bir yansıması olan 1960 sonrası dönemle başlatılabilecek bu süreçte, endüstrinin ve teknolojinin doğaya verdiği olumsuz etkilerin boyutlarını sorgulatmayı hedefleyen *Arazi Sanatı*, bir başlangıç yaparak, doğaya yapılan sömürülere karşı farkındalık yaratmayı amaçlayan düşünsel ve sanatsal yaklaşımlar ardı sıra kendi göstermeye başlamıştır. Çoğunlukla statükonun simgesi olan müze ve galerinin dışında alternatif mekânlarda ve doğada sanatsal eylemlerini gerçekleştiren sanatçılar aynı zamanda Modernizm'in elitist tavrına da bu şekilde tepki vermişlerdir (Antmen, 2008: 251-253).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve alternatif mekân arayışlarına yönelen Land Art, Yeryüzü Sanatı, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat gibi başlıklar altında tanımlanan sanatsal hareketler doğaya duyarlı yeni bir bakış ortaya koymuştur. Bu hareketler içinde yer alan sanatçılar, var olan doğal süreç ve aktiviteleri ekolojik çevresel bağlamlara oturtan, doğayı sadece görüntüsü ya da malzemesiyle değil, çevreye karşı duyarlılığı arttırmaya yönelik bir ilişkiler bütünü olarak sunmuşlardır. 1960'larda bu hareketlerle başlayan çağdaş anlamda sanat doğa ilişkisinin günümüzde ekolojik anlayış doğrultusunda geliştiğini söylemek mümkündür (Saygı, 2019: 7).

1960'la görünürlüğü artan sınıf, cinsiyet, ırk, milliyet ve düşünce ayrımlarını sorgulayan hareketlerin arasında büyük etki yaratan ekoloji hareketi, salt bir çevre hareketi olmaktan ziyade ideolojik, politik, toplumsal ve ekonomik açıdan doğa sömürsünü ele alarak, bu konuda canlı cansız tüm evrenle girilen ilişkileri, bilinci ve yaşamı tarihselliği içinde sorgulamayı hedeflemektedir. Yakın dönemlerde çıkış yapan ekoloji hareketi ile feminizm hareketinin kesiştiği yer olarak tanımlanabilecek ekofeminizm de 1970'ler itibariyle eylemlerini gerçekleştirmeye başlamıştır.

1960'lı yıllar bir bekleyiş dönemidir. Ekolojik ve feminist bilincin uyanışı, daha basit ve daha doğal varoluşa karşı duyulan özlem; doğal sistemlere iyi ya da kötü müdahale edecek bireyin kişisel ve politik gücünün kabul edilmesi gibi etmenler sosyo-kültürel gelişime ilişkin sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Bu durum sanat dünyasında kendi kurumsal geleneklerine kararsızlık olarak yankı bulmuştur (Kastner'den aktaran Aydın ve Zümrüt, 2013: 57).

Temelinde doğa ve sömürüye odaklanan ekolojik sanatçılar da bu bağlamda, siyasal ve toplumsal hareketlerin etkisiyle, alışıl gelmiş sanatçı kimliğinin dışına çıkarak, proje geliştirici, çözüm önerici ve bir aktivist olarak birçok alanda yeni rollere bürünmüşlerdir.

Ekofeminizmin sanata yansıması da daha çok kadın sanatçılar tarafından üretilen çevre sanatı ekseninde gelişim göstermiştir. Ekofeminist Sanat, ekofeminizmin temel anlayışlarını Çevre Sanatının ekolojik odağı ile birleştiren bir Çevresel Sanat türüdür ve kültürel ekofeminizmin temel çıkış kaynağı olan Gaia ve Doğa Ana'nın fikirleriyle bağlantılı kavramlardan yola çıktığı gibi sosyal ekofeminizmin kadınların yüklediği gezegenini koruma misyonuyla hareket ederek, aktivist bir duruş sergilemektedir. Eril tahakküme maruz kalan doğa ve kadın üzerinden kuramsal alt yapıya sahip olan ekofeminizm, sanatsal tavır olarak çevresel sanat ve ekolojik sanatla net bir biçimde ayrılmamaktadır.

Bu bağlamda ekofeminizmle ilişki kurulabilecek sanatçıların başında gelen Agnes Denes, Çevre Sanatında ve ekolojik odakta oldukça önemli hale gelen bileşik bilimler konseptiyle, sanatın yapısını değiştiren en önemli öncü figürlerinden biri olarak kabul edilir. Sahaya özgü ilk çalışmalarından olan 1968 yılında ve sonrasında 1977 yılında ürettiği *Rice/Tree/Burial* (Pirinç/Ağaç/Mezar) adlı çalışması (Resim 1) çevreye ilişkin ekolojik kaygılarının yanı sıra kadın ve doğa ilişkisine dair göndermeler içerir (Wildy, 2011: 57).



Resim 1. Agnes Denes, *Pirinç/Ağaç/Mezar*, Performans, 1977

Denes'in *Pirinç/Ağaç/Mezar* adlı çalışması üç farklı bölümden oluşmaktadır. Birinci aşama pirinç ekimi, ikinci aşama yakındaki ormanda bulunan bir grup ağacı birbirine zincirleme ve son aşamada sanatçının şiirlerinin bulunduğu bir kapsülü gömme. Bu çalışma, anlam bakımından son derece metaforiktir. Pirinç doğrudan gıdaya atıfta bulunmaktadır ancak aynı zamanda tohum olarak döllenme ve gebe kalmayı da temsil etmektedir. Zincirler ise *bağlantı*, *bağlantılar*, *esaret*, *yenilgi* ve *büyüme girişimi* anlamına gelmektedir. Sanatçının Haiku'da yazdığı şiirini gömmesi de *yaşam ve ölümü birbirine bağlayan ve tanımlayan* bilincin özünü temsil etmektedir (Wildy, 2011: 57).

Denes, bu çalışmanın ekolojik ve çevresel konulara, insani kaygılara ve felsefi düşünceye olan bağlılığını açıklayan bir manifesto olduğunu belirtmektedir. *Pirinç/Ağaç/Mezar* isimli üç aşamalı bu çalışmaya, kültürel ekofeminizmin sembolizmi açısından bakıldığında, pirincin yetiştirilmesi; doğa ana Demeter'e, ağaçların zincirlenmesi; ağaçların dar geçidinde tuzağa düşen Avcı Artemis'e ve şiir kapsülü; sanatın ve ilhamın tanrıçası Athena'ya bir gönderme olarak da değerlendirilebilir. Yetişen pirinç ve inleyen ağaçların karşıtlığını uzlaştıran muhalefet için bir direnç olarak da okunabilir (Wildy, 2011: 57).

Sanatsal üretimlerinin çıkış kaynağını ekoloji ve çevre sorunlarından alan Agnes Denes, ilerleyen yıllarda, ABD Kamu Sanat Fonu tarafından bir açık hava heykeli üretmek için davet edilmesi üzerine, bir kamu heykeli üretmek yerine *hatalı konumlandırılmış önceliklerimize ve insan değerlerinin kötüleşmesine* dikkati çekmek amacıyla aşağı Manhattan'daki bir depolama alanına iki dönümlük bir buğday tarlası ekmeyi seçmiştir. Tarlanın Wall Street yakınlarında yer alan kentsel konumu, döviz

simsarlarının, ekonomistlerin, ofis çalışanlarının ve turistlerin ağırlıklı olduğu bir alandır. Bu nedenle *Buğday Tarlası* isimli çalışma ile Denes, kapitalizmin neden olduğu gıda güvenliği ve tüketim, inşaat, şehirleşme gibi güncel çevre sorunlarını ve kaygılarını toplumun önüne getirmeyi hedeflemiştir (Wildy, 2011: 61).



Resim 2. Agnes Denes, *Buğday Tarlası: Yüzleşme*, Performans, 1982

Çevre ve sanatı bir araya getiren, bir sosyal sorumluluk projesi olarak da değerlendirilebilecek Agnes Denes'nin *Wheatfield: A Confrontation* (*Buğday Tarlası: Yüzleşme*) isimli çalışmasında (Resim 2) yer alan buğday, tarım kültürünün simgesi olup, beslenmenin temel gıdalarının başında gelmektedir ve birçok fabrikasyon besin için ham madde değeri taşımaktadır. Denes'in çalışmasındaki buğdayın ekolojik yapısının dışında çok yönlü kavramsal boyutu bulunmaktadır. Yunan mitolojisinde Demeter, Mezopotamya mitolojisinde İnanna, Roma mitolojisinde Ceres ve Sümer mitolojisinde Ezina'ya kadar buğday başağı ile simgelenen mitolojik ana tanrıçalara atıf olarak yorumlandığında kültürel ekofeminizm ile ilişki kurulabilecek bu çalışma aynı zamanda metropol hayatının yok ettiği doğaya dikkat çekmek amacını gütmesiyle de sosyal ekofeminizmle ilişkilendirilmektedir.

Diğer yönden zamanın akışı ve doğanın koşullarına bağlı bir süreci içerisine alan bu performatif çalışmada doğa, sanatsal üretimi kendi koşullarına bağımlı kılmaktadır. Tohumun mahsule dönüşmesi için gerekli olan süreç de, sanatçının koruyuculuğu ile güvence altına alınmıştır. Buğday tarlasının etrafını kaplayan gökdelenlerin yarattığı katastrofik gerilime karşın, yukarıda yer alan fotoğrafta görüldüğü üzere bir tanrıça gibi tarlanın ortasında yer alan Agnes Denes, bereketin kadın ile kurulan arkaik bağının modern temsilcisi gibidir.

Ekofeminizm bağlamında doğa ve kadın ilişkisini doğrudan sanatına dâhil eden bir başka sanatçı olarak değerlendirilebilecek Ana Mendieta ise sanatsal pratiğini toprak ve beden sanatı olarak tanımlamaktadır. Toprak-beden olarak tanımladığı ve izleyicisiz gerçekleştirdiği performansları;

Bedenin, doğa ve kültür birlikteliğinden doğuşu, onu salt bilişsel bir öznel olarak kavramamızın yanında, duyumsayan ve algılayan şey olarak da konumlandırmıştır. Bu bağlamda Kartezyen düşüncenin bedensizleştirdiği zihnin

karşısında, “yaşayan beden” kavramı yerleşmiştir. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Bununla beraber beden, zihinsel düzeyde sosyal olarak da inşa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren kolektif bilinçteki performatif beden fikridir bu (Balkır, 2018: 262).



Resim 3. Ana Mendieta, Imagen de Yagul, Performans, 1973

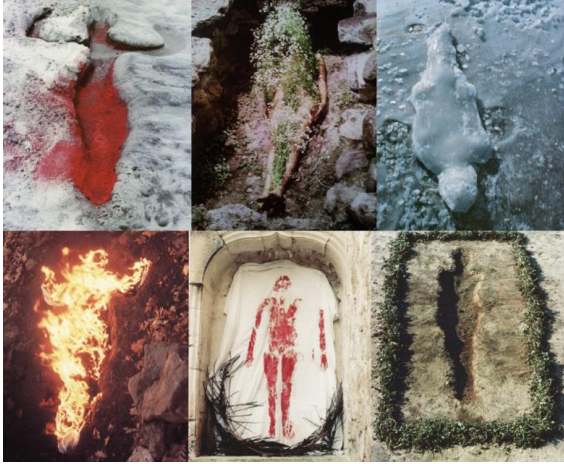
Sanatçının seri olarak ürettiği *Siluetta Serisi* kadın bedeni ve kimliği üzerinden yaşamın döngüsüne ve animizme bir gönderme niteliğindedir. Mendieta'nın sıkça tanrıça kavramlarından yola çıktığı bu serilerinde, şifacı kadın ritüellerinde gerçekleştirilen iyileştirme, saflaştırma ve aşkınlık yoluyla kendini aşma çabaları gibi birçok mistik enerji alanlarını sembolik bir dile dönüştürür. Kendi bedeninin silüetini çalışmalarında kullanması da feminen bir yaklaşım içermektedir. Böylece, *toprak ananın enerjisine* dokunmak için bu sembolik öğeler, ona aracılık etmektedir (Wildy, 2011: 59-60). Sanatçının ekofeminist tavır içeren çalışmalarındaki doğa ve kadın ilişkisi ana tanrıça kültü ile ilişkilidir. Kendini ifade ettiği;

“Sanatım, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurma şeklim. Ana kaynağına bir geri dönüş. Yeryüzü / vücut heykellerimle dünyayla bir olurum. Doğanın bir uzantısı haline gelirim ve doğa bedenimin bir uzantısı haline gelir. Dünya ile bağlarımı yeniden kurma konusundaki bu takıntılı eylem, aslında ilkel inançların yeniden etkinleştirilmesidir... Her yerde var olan bir kadın gücüyle rahim içinde kuşatıldıktan sonraki görüntü ve var olmamın susuzluğunun bir tezahürüdür” (Wildy, 2011: 59).

Sözlerinden yola çıkıldığında 1973'de ürettiği *Siluetta Serisi* nin ilk çalışmalarından olan *Imagen de Yagul* isimli eseri (Resim 3), doğanın yaşam ve ölüm ile ilişkisine varoluşsal bir gönderme olarak okunabilir. Bir mezar çukurunu andıran bir yerde hareketsiz yatan kendi bedeninden fişkıran çiçekler, ana rahmi ve toprağın kadınla olan arkaik ilişkisini bugüne taşımaktadır. Sanatçının kavramsallaştırdığı yaşam ve

ölüm, doğanın döngüsüyle ilişkili olsa da ölüm fikri, çalışmasında yer alan kadın bedeni ve bedeninin üzerinde açan çiçekler aracılığı ile estetize edilmektedir.

Siluetta Serisi'nin (Resim 4) diğer çalışmalarında ise kendi bedeni yerine bedeninin kalıbını kullanmıştır. Dini ayinleri andıran performatik çalışmaların yanı sıra zamanın akışıyla dönüşüme uğrayarak yok olacak bu eserler bedeni doğaya, doğayı da bedene dönüştürme çabası olarak değerlendirilebilir.



Resim 4. Ana Mendieta, *Siluetta Serisi*, Performans, 1974.

Ölümün yok edici etkisinden kaynaklanan ölüm korkusunu alt etme çabası olarak da okunabilecek bu seri, bedenin cismi varlığından öte metafizik yaklaşımlarla açıklanabilecek bir duygu durumu yaratmaktadır. Doğaya bedeniyle bıraktığı izlerin temsil noktasında yarattığı his ise ekofeminizmde öne çıkan doğa ananın bereketiyle birlikte yok edici gücünün de dile getirilmesi yönündedir. Doğa, var edişini, yok eden (ölüm) gücünden alarak kendini tekrarlamaktadır. Bu döngü de yaşamın kendisidir.

Ekoloji ve feminizm ekseninde eserler üreten bir diğer önemli sanatçı ise Jackie Brookner'dır. *Prima Lingua* (İlk Dil) isimli çalışmasında (Resim 5), volkanik kayadan ürettiği dil formundaki heykeli, doğanın kendi kendini temizleyebilen ekosistemiyle doğrudan ilişkilidir. Suda bulunan balık ve salyangozlar ve bitkiler gibi heykelin üzerini kaplayan yosun da ekosistemdeki temizleme ve arınma işlevi görmektedir. Bu çalışma aynı zamanda doğanın, çürüme aracılığıyla gerçekleşen biyolojik filtre sürecine ve büyük bir doğa tasarımı olan geri dönüşüme izleyiciyi sanat aracılığı ile tanıklık ettirmektedir (Mesches, Erişim Tarihi: 13.01.2020).

Doğanın biyosistemine yönelik bir tasarım olarak kabul edilebilecek bu çalışma, biyolojik tabanlı bir donanım içerir. Bakteriler, mantarlar, mikro klima gibi birçok etmenin biraradalığıyla oluşabilecek doğal süreç bu çalışmada, sanatçısıyla birlikte üretim açısından rolleri paylaşmaktadır.



Resim 5. Jacquie Brookner, Prima Lingua, Enstalasyon, 1996.

Sanatçının *İlk Dil* isimli çalışmasında kavramsallaştırılan doğayı dönüştürme, iyileştirme, eylemi metaforik olarak ekofeminizmde de karşılık bulmaktadır. Bu kavramsal unsurların her ikisi de doğal olarak anne figürü fikri ile bağlantılı kavramlardır. Heykellerindeki dil formunun, ikonografisinin açıkça kadına gönderme yapmamaktadır ancak anneye ait beslenme unsurlarını içerdiği ve ayırt edici bir iyileştirici fonksiyona sahip olduğu için kültürel ve sosyal ekofeminizm arasındaki gri bölgede yer aldığı düşünülebilir (Wildy, 2011: 63).

Fotomontaj çalışmalarıyla bilinen Christine Simpson ise çalışmalarında ağırlıklı olarak ekolojik sorunlara dikkat çeker. Distopik film sahnelerini andıran kompozisyonlarında sembolik anlamlar yüküldür. Çalışmalarında dikkat çeken geçmiş ve gelecek zamanın şimdiki zamandaki görünürlüğü metaforlarla birlikte verilirken, bu biraradalık doğayı eklektik bir yapıya büründürür.

Çalışmalarında yer alan dağınık, çürüyen, aşınmış kara kütleler, veya sular altında kalmaya hazır bir dünya ve üzerinde bulunan nesnelere, doğaya bırakılan ve hasar veren insan ürünü kötülüğü temsil ederken, doğanın bir parçası olan ağaçlar, hayvanlar, çiçekler gibi ekolojik doku da umudu sembolize etmektedir. Doğanın tahribatını gözler önüne seren tüm görüntüler aynı zamanda dünya ile olan bağımızı ve tüm yaşamın kutsallığını dile getirmeyi amaçlamaktadır (Simpson, Erişim Tarihi: 13.01.2020).

Simpson *Ekofeminist Bir Sanatçının Portresi* isimli fotomontajında (Resim 6) öne çıkan doğa ve kadın birlikteliği ekofeminizmin öne çıkardığı Gaia kültürüyle yakından ilişkilidir. Yunan kültüründe yeryüzünü temsil eden ve her şeyin yaratıcısı olan Gaia bu çalışmada, soğanlı bitkiye benzetilen kadın bedeniyle temsil edilir. Soğan ya da rahim, içinden çıkacak yeni canların müjdecisidir. Üzerinde taşıdığı ve kollarla koruma altına alınan doğa da tüm canlıların yuvasıdır. Çevresel atıklar ve kirliliğe rağmen yaşam direnmektedir. Yumurta, kuş, kaplumbağa gibi doğanın kucağında olan hayvanlar da bu

çalışmada umudu simgelemektedir.



Resim 6. Christine Simpson, Ekofeminist Bir Sanatçının Portresi, Fotomontaj, 2019.

Çalışmadaki kadın figürü, kucakladığı doğa ve içinde barındırdığı canlılarla birlikte bir tür kurtuluş mücadelesi vermektedir. Kucaklayan, kapsayan ve yeniden doğumu içinde barındıran kadın bedeni, doğanın tüm şefkatini, maruz kaldığı saldırılara rağmen esirgememektedir. Ekofeminizmde öne çıkan kadının doğa sömürülerine karşı verdiği mücadele bu çalışmada temsili olarak bu figür aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Sonuç

Çevre problemlerini kadın ve doğa ilişkisi bağlamında ele alan ekofeminizm, çevreci yaklaşımlara güçlü bir muhalefet alanı yaratmıştır. Çevreci hareketlerden farklı olarak cinsiyetçi bir yaklaşım getiren ekofeminizm, kadının insan haklarına yönelik mücadelesinde çevrenin eril tahakkümden çıkmasıyla yükseleceğini, bu iki mücadelenin birbiriyle olan ilişkisini ve dünyanın yaşanılabilir bir yer olması için bu iki mücadeleyi birlikte yürütmenin gerekliliğini dile getirmişlerdir. Artan nüfus, azalan doğal kaynaklar, doğanın kirletilmesi gibi ekolojik sorunlara dikkat çekerken, yıkıcı eril gücün istikrarının sonlandırılmasında yönelik çözüm üretmek gerektiği noktasında diğer çevrecilerden ayrılırlar.

1960'larda ortaya çıkan çevre sanatıyla birlikte ekofeminizm sanat alanında karşılık bulmaya başlamıştır. Ekolojik temelli sanat hareketlerinin artmasıyla birlikte feminist kadın sanatçılar, doğa ve kadın ilişkisi üzerinden ekofeminizmin temellendirdiği arkaik kodları çalışmalarında kavramsallaştırmışlardır. Ekofeminist sanat, biçimsel olarak ekolojik ve çevre sanatı ile keskin sınırlara sahip olmamasına karşın, göz ardı edilemeyecek güçlü feminist bir tavra sahiptir.

Ekofeminist sanat, sanatın estetik kaygılarının dışında yaşadığı evrene dair sorunları gündeme getirmesi açısından doğaya dönük bir bilincin oluşmasına katkı

sağlamaktadır. Cinsiyetçi yaklaşımından ötürü eleştirilere maruz kalsa da, sürdürülebilir yaşamın, hem ekolojik hem de kültürel ve sosyal restorasyonla mümkün olabileceğine dair görüşleriyle topluma bir öneri sunmaktadır.

Kıyasıca; Problemin kaynağının tespiti problemin çözümü kadar önemlidir. Ancak doğa ile ilgili problemlerin ele alınışında birçok farklı görüş bulunmaktadır. Ekofeministleri de işin içine kattığımızda bu farklı görüş açıları, çözümden uzaklaşılmasına ve cinsiyet üzerinden ayrışmaların artmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla tartışmaların ve ayrışmaların yaşandığı bir ortamda kuramsal çerçevenin dışına çıkılması pek mümkün olamamaktadır. Doğaya karşı işlenen suçlar ise her gün hızını kesmeden artmaya devam etmektedir.

Doğa insan ilişkisi açısından bakıldığında doğa ve doğaya ait tüm yaşamlara saygı, içinde hiçbir ayrıştırıcı ideolojik, felsefik, siyasi ayırım katmaksızın sadece ekofeministlerin değil, çevrecilerin, aktivistlerin ve sanatçıların birleştiği yegâne değerdir. Bu değere sahip çıkmaksa tüm insanlığın görevidir. Bu doğrultuda sanatın toplumun doğa bilincine erişmesi açısından edineceği roller, yadsınamaz bir aciliyet içermektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydın, İ., Zümrüt, Y. (2013). “Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4. Cilt (4), 53-78.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler*. (Çev. S. Önal). Ankara: Say Yayınları.
- Balkır, N. (2018). “Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş”. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27, Cilt (1), 251-263.
- Ferry, L. (2000). *Ekolojik Yeni Düzen*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jade, C. W. (2011). “The Artistic Progressions Of Ecofeminism: The Changing Focus Of Women in Environmental Art”. *The International Journal Of The Arts In Society*, Cilt 6 (1), 53-65.
- Kasapoğlu, N. A. (1997). Çevresel Davranış Modeli. *Amme İdaresi Dergisi*, Cilt 30 (2), 19-31.
- Kılıçbay, M. A. (1989). “Çevrenin Çerçevesi”. *Türkiye Günlüğü*, Sayı 3, 35-39.
- Kıran, A. (2019). “Aristoteles, Devlet, Köleler ve Vatandaşlık”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, Sayı 44, 350-359.
- Öçal, A. K. (2011). *Dışıl Dil ve Ekofeminist Bağlamda Latife Tekin Ve Muinar*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, H., Aydemir, D. (2019). “Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine”. *International Social Sciences Studies Journal*, Sayı 5, (32), 1706-1711.

- Özdemir, H., Aydemir, D. (2019). “Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihi Süreci ve Türleri”. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, Cilt 2 (2), 261-278.
- Plumwood, V. (2004). *Ekofeminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Roller, E. L. (2004). *Ana Tanrıçanın İzinde*. (Çev. B. Avunç). İstanbul: Homer Yayıncılık.
- Ruether R. R. (1975). *New Woman New Earth*. Minneapolis: Seabury Press.
- Saygı, S. (2016). “Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık”. *Sanat-Tasarım Dergisi*, Sayı 7, 7-13.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tamkoç, G. (1996). “Ekofeminizm Amaçları”. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*. Sayı 4, 77-84.
- Tan, M. (1979). *Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tong, R.P. (2006). *Feminist Düşünce*. (Çev. Z. Cırhinoğlu). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Vatandaş, C. (2007). “Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı”. *Journal of Economy Culture and Society*, Sayı 35, 29-56.
- Yalçın, O. (2010). *Çevre Koruma Fikrine Radikal Yaklaşımlar; Derin Ekoloji, Sosyal Ekoloji ve Ekofeminizm*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakça

- In Memoriam: Jackie Brookner, <https://newsgrist.typepad.com/underbelly/2015/05/in-memoriam-jackie-brookner-1945-2015.html>. (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2020).
- Christine Simpson Photo Art, <https://www.christinesimpsonphotoart.com/shrines>. (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2020).
- Ekofeminizm, <http://www.sosyaldemokratdergi.org/zeynep-uskul-engin-ekofeminizm>. (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2020).

Görsel Kaynakça

- Resim 1.** Agnes Denes, Pirinç/Ağaç/Mezar, Performans, 1977, <http://cornell70.org/AgnesDenes.aspx>. (Erişim Tarihi: 09.01.2020).
- Resim 2.** Agnes Denes, Buğday Tarlası: Yüzleşme, Performans, 1982, <https://publicdelivery.org/agnes-denes-wheatfield/>. (Erişim Tarihi: 09.01.2020).
- Resim 3.** Ana Mendieta, Imagen de Yagul, Performans, 1973, <https://www.sfmoma.org/artwork/93-220/>. (Erişim Tarihi: 11.01.2020).

- Resim 4.** Ana Mendieta, Siluetta Serisi, Performans, 1974, <https://www.sleek-mag.com/article/ana-mendieta/>. (Erişim Tarihi: 11.01.2020).
- Resim 5.** Jacquie Brookner, Prima Lingua, Enstalasyon, 1996, <http://www.fittingtributefunerals.com/stories/2019/3/18/an-eco-artists-last-installation>. (Erişim Tarihi: 14.01.2020).
- Resim 6.** Christine Simpson, Ekofeminist Bir Sanatçının Portresi, Fotomontaj, 2019, <https://www.christinesimpsonphotoart.com/shrines?pgid=k21y0nca-1cfcc3ac-e848-4d37-a37c-e7e03dc1ec7c>. (Erişim Tarihi: 17.01.2020).



DÜNYA MİRAS ALANLARINDA ÖZGÜNLÜK VE BÜTÜNLÜK ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: GÖBEKLİTEPE ARKEOLOJİK ALANI VE ALANYA TARİHİ KENTİ ÖRNEKLERİ

AN EVALUATION ON AUTHENTICITY AND INTEGRITY AT WORLD HERITAGE SITES: CASES OF GÖBEKLİTEPE ARCHAEOLOGICAL SITE AND ALANYA HISTORICAL SITE

Şehnaz ERASLAN

Arkeolog Dr., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü
*Archaeologist Dr., Republic of Turkey Ministry of Culture And Tourism, Directorate General of
Cultural Assets and Museums*

sehnaz.eraslan@kulturturizm.gov.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1874-9488>

Atf/Citation

Eraslan, Ş. (2020). “Dünya Miras Alanlarında Özgünlük ve Bütünlük Üzerine Bir Değerlendirme: Göbeklitepe Arkeolojik Alanı ve Alanya Tarihi Kenti Örnekleri”. *Sanat Dergisi*, (36), 51-62.
Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.786498>

Öz

Dünya Miras Komitesi, 1977 yılında kültürel mirasın Dünya Miras Listesine aday olabilmesi için söz konusu mirasın özgünlüğünü “tasarım, malzeme, işçilik, mekân” açısından karşılayabilmesi gerektiğini uygulama rehberinde belirtmiştir. Bununla birlikte, kültürel mirasın somut (fiziksel) özelliklerini içeren özgünlük durumu uzmanlar tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiriler nedeniyle, 1994 yılında, özgünlüğün somut olmayan değerlerini ele almak için Japonya'nın Nara kentinde dünya mirası sözleşmesine ilişkin özgünlük konferansı düzenlenmiştir. Nara konferansından sonra UNESCO, mirasın hem somut hem de somut olmayan yönlerini bir arada ele alan miras alanlarının özgünlüğünün bütünsel bir şekilde anlaşılmasını kolaylaştıran bir dizi yeni nitelikler uygulama rehberine eklemiştir. Öte yandan bütünlük terimi, doğal ve/veya kültürel mirasın

Abstract

In 1977, the World Heritage Committee defined criteria for the inclusion of cultural property on the World Heritage list, whose operational guidelines stated that, in order to be designated, the cultural property must meet the test of authenticity in design, materials, workmanship, and setting. Nevertheless, issues of authenticity included the physical dimensions of the cultural property were criticized by the expert. Because of these criticisms, in 1994, the conference on authenticity in relation to the world heritage convention was held in Nara, Japan to address intangible value of authenticity. After the Nara conference, UNESCO introduced a set of attributes that facilitate a holistic understanding of authenticity of heritage sites which considers both tangible and intangible aspects of heritage together. On the other hand, integrity was defined as a measure of the wholeness and intactness of the natural

amlığının ve bozulmamışlığının bir ölçüsü olarak tanımlanmıştır. Bu makalede, UNESCO'nun Dünya Miras Alanları için belirlediği özgünlük ve bütünlük kriterleri hakkında bilgilere yer verilmiş ardından Türkiye'nin Dünya Miras Listesinde yer alan Göbeklitepe Arkeolojik Alanı ile Geçici Listesinde yer alan Alanya Tarihi Kenti örnekleri ışığında özgünlük ve bütünlük durumları irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Dünya Miras Alanları, Göbeklitepe, Alanya, Özgünlük, Bütünlük.

and/or cultural heritage. In this article, information about the authenticity and integrity criteria determined by UNESCO for World Heritage Sites were explained and after that the cases of authenticity and integrity in the light of the examples Göbeklitepe Archaeological Site from the World Heritage List and Alanya Historical Site from the Tentative List were examined.

Key words: World Heritage Sites, Göbeklitepe, Alanya, Authenticity, Integrity.

Giriş

Dünya çapında üstün evrensel değer (ÜED) niteliği gösteren kültürel ve doğal miras alanlarını tanımlamak ve korumak üzere UNESCO'nun 17. Genel Konferansı'nda "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme" (Bundan sonra kısaca Sözleşme) kabul edilmiştir. Sözleşmeye taraf olan devletlerin Dünya Miras Listesi (DML) için aday olarak önermek istedikleri kültürel miras alanlarını Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) değerlendirmektedir. ICOMOS, aday alanın öncelikli olarak ÜED niteliklerini ne ölçüde taşıdığını tespit etmekte ve Dünya Miras Komitesi'ne (Bundan sonra Komite) sunduğu değerlendirme ve tavsiyeler, söz konusu alanın "Dünya Mirası" statüsünü alıp almayacağı konusunda önemli bir yer edinmektedir (Eraslan, 2020a: 122).

DML'nde yer alan miras alanlarının ortak özelliği ÜED niteliğini taşımalarıdır. Sözleşme, kültürel mirası "Anıtlar" "Yapı Toplulukları" ve "Siteler" olarak üç kategoriye ayırarak ÜED'lerini tarih, sanat, bilim, etnolojik ve antropolojik açıdan da değerlendirmektedir. Sözleşme metninde ÜED'in tanımı yer almamakla birlikte, bu tanım "Dünya Miras Sözleşmesinin Uygulanmasına Dair Rehberi"nde: "*ulusal sınırları aşan ve tüm insanlığın bugünkü ve gelecek nesilleri için ortak öneme haiz istisnai bir kültürel ve/veya doğal önemi ifade etmektedir*" şeklinde tanımlanmıştır (UNESCO, 2019: 20). Ancak, Komite bir miras alanının ulusal sınırları aşacak kadar istisnai olarak kabul edilmesinin parametrelerini üç önemli dayanağa bağlamaktadır. Bunlar sırasıyla aday miras alanının Komitenin belirlediği on kriterden bir veya bir kaçını karşılması; alanın yönetim planına sahip olması ve son olarak da aday miras alanının özgünlük/bütünlük durumlarının alanın önemini göstermede kabul edilebilir ölçüde kalmış olmasıdır (UNESCO, 2019: 25-29).

Ayrıca, ICOMOS'un ÜED kavramının kriterler, özgünlük ve bütünlük durumlarıyla birlikte daha net bir şekilde algılanmasına önemli ölçüde katkı sağlayan "Dünya Miras Listesi İçin Eylem Planı" adlı çalışmasında ÜED niteliğinin belirlenmesi konusunda tematik çalışmaların önemi vurgulanmıştır (Eraslan, 2020b: 311). Söz konusu çalışmada DML'ne aday olarak sunulacak kültürel mirasın doğru temayla temsil

edilmesinin DML'ne kabulü konusunda taraf devletlere önemli ölçüde rehberlik etmektedir (ICOMOS, 2005: 2).

Bu makalede, kültürel kategoride yer alan alanlarının özgünlük ve bütünlük durumunu belirleyen nitelikler ve söz konusu niteliklerin zaman içerisindeki değişimleri tanımlanmıştır. Bu tanımları yaparken Sözleşmenin yürürlüğe girdiği 1972 yılından bu yana özgünlük ve bütünlük üzerine yapılan değişikliklerde tarihsel sıra takip edilmiş ve konunun daha iyi anlaşılabilmesi için Türkiye'nin DML'nde yer alan "Göbeklitepe Arkeolojik Alanı" ile Geçici Listesinde yer alan "Alanya Tarihi Kenti" örnek olarak verilmiştir. Söz konusu alanların örnek olarak seçilmesindeki neden, ICOMOS'un DML için aday değerlendirme raporlarına dayanmaktadır. Aşağıda detaylıca değineceğimiz söz konusu raporlarda ICOMOS, Göbeklitepe Arkeolojik Alanı'nın özgünlük ve bütünlük durumlarını büyük ölçüde karşıladığını ancak Alanya Tarihi Kenti'de bu niteliklerin yeterli ölçüde izlenemediğini belirtmişlerdir. Çalışma sonucunda, DML'ne kabul edilme hususunda ICOMOS'un değerlendirme raporlarında büyük oranda yer verilen mirasın özgünlük ve bütünlük durumunun önemi değerlendirilmiştir.

1. Dünya Miras Alanlarında Özgünlük ve Bütünlük

Uluslararası belgelerde özgünlüğün önemi evrensel bir fikir birliğini temsil etmektedir. 1964 yılında kabul edilen Venedik Tüzüğü kültürel miras alanında özgünlük kavramını tartışan ilk uluslararası belgedir. Tüzüğün önsözünde yer alan "anıtsal eserler gelecek kuşaklara özgünlüklerinin bütün zenginliği ile aktarılmalıdır" ifadesi özgün malzemenin korunması gereğini de anlatmaktadır.

Özgünlüğü ÜED'in bir kanıtı olarak tanımlayan ilk uluslararası belge ise Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşmedir. Dünya Miras Alanlarında doğru ve gerçek olmanın kalitesi olarak tanımlanan özgünlük, miras korumasında orijinal kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (Pye, 2001: 58-9). DML'ne girebilmenin koşullarından biri olan mirasın özgünlük durumu, Dünya miras sisteminde 2000'li yıllara kadar mirasın fiziksel (Somut) boyutlarını içermiştir. Buna göre evrensel değerlerin özgünlüğü dört parametre "tasarım, malzeme, işçilik, mekân" olarak ele alınmıştır (Pye, 2001: 65, Jokilehto, 2006: 8, Labadi, 2010: 5). Ancak, birçok araştırmacı tarafından özgünlük kriterlerinin anlaşılmasının mirasın sadece fiziksel değerine bağlı olamayacağı bununla birlikte somut olmayan (mirasın kullanım ve anlaşılma şekilleri ve bunlara bağlı gelenekler) değerlerinin de anlaşılması gerektiği üzerine eleştiriler yapılmıştır (Parent, 1979: 19, Jones, 2010: 184, Jones ve Yarrow, 2013: 7). Bu eleştirilerin en dikkate değerini (Parent, 1979: 19)'in de belirttiği gibi bazı kültürel mirasların ilk yapıldığı şekliyle kalamayacağı, periyodik onarım, düzenli rekonstrüksiyonun gerekli olduğudur. Diğer bir deyişle, miras alanının özgünlüğünün belirlenmesi alanın hem somut hem de somut olmayan niteliklerinin bütüncül olarak anlaşabileceğinin ölçüsüne bağlanmalıdır şeklinde birçok tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmalara neden olan durum, özgünlüğün somut olan dört parametresinin Doğu ve Afrika bölgelerinde kültürel mirasın özgünlük durumunu karşılamadığını belirtmeleri sonucu doğmuştur. Örnek olarak da Budist anıtların ahşap ile inşa edildiği ve bu malzemenin zaman içerisinde yıprandıkça sürekliliğini sağlamak adına değiştirildiği belirtilmiştir. Bu özgünlük aynı zamanda geleneksel yöntemi kullanarak yeniden yapılanma eylemine dayanmaktadır (Labadi ve

Jones, 2019: 4). Söz konusu tartışmaların bir sonucu olarak özgünlük durumu için kapsamlı kriterler ilk olarak Nara Özgünlük Belgesinde tanıtılmıştır. (Von Droste ve Bertilsson, 1995: 7)’a göre belgenin iki temel amacı vardır: birincisi özgünlük kavramını daha iyi tanımlamak, ikincisi Komiteye yeni bir bakış açısı kazandırarak özgünlük kavramının dünya kültürlerinin çeşitliliğine cevap vermesini sağlamaktır.

1994 yılında, Japonya’nın Nara kentinde UNESCO, ICCROM ve ICOMOS tarafından ortaklaşa yayınlanan Nara Özgünlük Belgesi, özgünlük tanımına somut olmayan yönlerin de eklenmesine katkıda bulunmuştur. Bunlar, mirasın işlevi, konumu ve yerleşimi, geleneksel yönetim sistemleri ve hatta korunacak yerin hissi ve ruhu gibi çok çeşitli somut olmayan özelliklerdir.

Nara Belgesi’nin 11. Maddesinde; *“Kültürel varlıklara ve bilgi kaynaklarının güvenilirliğine ilişkin tüm değer yargıları kültürden kültüre hatta aynı kültür içinde de değişir. Bu yüzden değer ve özgünlük yargularını sabit bir kritere dayandırmak mümkün değildir. Tam tersine tüm kültürlerle duyulan saygı miras varlıklarının ait oldukları kültürel bağlamlarda değerlendirilmesini ve yargılanmasını gerektirir.”* ifadesi yer almaktadır (ICOMOS, 1994: 47). Bu maddede belirtilen özgünlük kavramının kültürel mirasın ait olduğu toplumun kültürel değerleri, inanç sistemleri, sembolik özellikleri bağlamında değerlendirilmesi gerektiği ve bu kapsamda özgünlüğün bir kültürden diğerine, hatta aynı kültür içinde bile değişebilen göreceli bir kriter olduğu açıkça vurgulanmaktadır.

Diğer taraftan, her ne kadar özgünlük üzerine yapılan değişiklikler Nara Belgesiyle kabul görse de, bu kriterler ancak 2005 yılında Uygulama Rehberinde yer almıştır. Buna göre *“Eğer kültürel değerleri (teklif edilen adaylık kriterinde kabul edildiği gibi) aşağıda belirtilen çeşitli öznelikleri vasıtasıyla tam ve güvenilir bir şekilde ifade edilirse, kültürel mirasın türüne ve kültürel bağlamına bağlı olarak, varlıklar özgünlük koşullarını karşılıklı kabul edilebilir”* (UNESCO, 2019: 27).

- *form ve tasarım;*
- *malzeme ve madde;*
- *kullanım ve fonksiyon;*
- *gelenekler, teknikler ve yönetim sistemleri;*
- *yer ve mekân;*
- *dil ve diğer soyut miras biçimleri;*
- *ruh ve duygu ve*
- *diğer iç ve dış faktörler.*

Bununla birlikte, Uygulama Rehberi yukarıda sıraladığımız özgünlük kriterlerini genel olarak büyük ölçekli rekonstrüksiyon geçirmemiş miras alanları için kabul etseler de bazı özel durumlarda esneklik göstermiştir. Örneğin, savaş ve doğal afet sonucu yıkılan ve toplum için manevi değerleri yüksek olan yerlerin rekonstrüksiyon geçirmiş olması DML’ne girmesine engel olmamıştır. Uygulama rehberinde (UNESCO, 2019:

27) “özgünlükle bağlantılı olarak arkeolojik kalıntıların, tarihi binaların veya bölgelerin rekonstrüksiyonu yalnızca tam ve detaylı dokümantasyona dayanması durumunda kabul edilebilir”. Bu durum, rekonstrüksiyon geçirmiş Varşava tarihi merkezi (Polonya), Rila Manastırı (Bulgaristan) ve Mostar tarihi köprüsünün (Bosna-Hersek) DML’nde yer almasını açıklar niteliktedir. Diğer taraftan, Komitenin 2015 yılındaki 39. Toplantısında DML’ne girdikten sonra da savaş ve doğal afet sonucu hasar gören miras alanları için de aynı durum söz konusudur. Örneğin, Arap Devletleri bölgesinde Suriye, Irak, Libya, ve Yemen’de çatışma sonrasında zarar gören Dünya mirasının rekonstrüksiyonu için desteği genişletmek adına 39 COM 7 rumuzlu tavsiye kararlar aldığı bilinmektedir.

ÜED’in önemli ölçütlerinden bir olan özgünlük kriterlerinin taraf devletler tarafından ne ölçüde algılandığını anlamak üzere Avrupa ve Avrupa dışından 1977 ve 2002 yılları arasında UNESCO’ya gönderilen 106 Dünya Mirası adaylık dosyasının analizinde; Taraf Devletlerin ağırlıklı olarak dört özgünlük kriterini (tasarım, malzeme, işçilik, mekân) kullandıkları tespit edilmiştir (Labadi, 2007: 155-157, 2010: 7, Lawless ve Silva, 2017: 149). Bu durum açıkça göstermektedir ki, aday dosyaları, miras alanlarının özgünlüğünü açıklamada materyalist temsili ile ilgilendiği ve miras alanlarının ilk kurulduğundan beri orijinal ve statik hallerinde kaldıklarını iddia etme eğilimi yönündedir.

Türkiye’nin DML’nde yer alan kültürel mirasın özgünlük algısı durumu da pek farklı değildir. Ancak, özgünlük kriterlerinin değişiminden sonraki tarihlerde listeye dâhil olan alanlarımızda mirasın tipolojisine göre (arkeolojik, tarihi kent, anıt vb.) özgünlüğün çeşitli parametreleri kullanılmıştır. Örneğin, 2017 yılında UNESCO Dünya Miras Merkezine sunulan “Göbeklitepe Arkeolojik Alanı” adlı adaylık dosyası 42.COM.8B.34 sayılı karar ile 2018 yılında Bahreyn’de gerçekleştirilen 42. dönem Komite toplantısında listeye alınmıştır (Görsel 1). Göbeklitepe’nin adaylık dosyasında miras alanının yer ve mekân kalitesi, ruh ve izlenim, form ve tasarım kalitesi, malzeme ve madde, kullanım ve işlev, gelenekler bakımından özgünlük koşullarının karşılandığı yazılmıştır. Diğer taraftan, ICOMOS’un nihai değerlendirme raporunda, Göbeklitepe’nin megalitik yapılarındaki mimari unsurların orijinal formunu ve tasarımını, dönemin toplum yaşam tarzına dair bir fikir sağlayan çok sayıda dekoratif unsur ve bezeme ile birlikte büyük ölçüde korunduğunu ve özgünlüğünü karşıladığını belirtmiştir (Görsel 2). Ayrıca, Göbeklitepe’de yirmi yılı aşkın süregelen arkeolojik kazı ve sonuçlarının da tüm bu kanıtların doğruluğunu belgelediğini dile getirmişlerdir (ICOMOS, 2018: 266).



Görsel 1. Göbeklitepe Arkeolojik Alanı



Görsel 2. Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, ayrıntı

Diğer taraftan, 2000 yılından itibaren Geçici Listede yer alan Alanya'nın DML'ne dâhil edilmesi amacıyla hazırlanan adaylık dosyası, 16-27 Haziran 2013 tarihleri arasında Kamboçya'da düzenlenen 37. dönem toplantısında değerlendirilmek üzere 2012 yılında "Alanya Tarihi Kenti" temasıyla Dünya Miras Merkezine gönderilmiştir (Görsel-3). Dünya Miras Merkezine iletilen adaylık dosyasının ICOMOS tarafından yapılan değerlendirilmesinde; Alanya'nın, surlar, kızıl kule ve tersane gibi anıtsal askeri ve deniz mimarisi ile 13.yüzyıl Selçuklu dönemi askeri ve liman yerleşmesinin en iyi temsilcisi olduğu, ancak, adaylık dosyasında belirtilen "Alanya'nın meskûn bir tarihi kent" temasıyla sunulan dosyasının mevcut arkeolojik ve bilimsel veriler ile yeterince desteklenemediği, alanın Anadolu Selçuklu döneminde önemli askeri ve liman unsurlarını içerdiği, ancak bunların bütüncül ve yaşayan bir kentsel bütünden ziyade tekil anıtlar olduğu, dolayısıyla dosyada ifade edilen temayla evrensel değeri sergilememesi nedeniyle DML'ne kaydedilmemesi gerektiği yönünde görüş bildirilmiş ve bu nedenle dosya geri çekilmiştir (ICOMOS, 2013: 207).



Görsel 3. Alanya Tarihi Kent

Kültürel mirasın DML'ne kabul edilmesinde ICOMOS ve Komitenin önem verdiği diğer bir önemli husus ise mirasın bütünlük durumudur. DML için aday gösterilen kültürel mirasın bütünlük durumu önerilen sınırlar içerisindeki orijinal malzemenin ve mekânsal kanıtların alanın önemini iletmede yeterli miktarda kalmasına bağlıdır. Diğer bir deyişle, alanın neden seçkin olduğunu gösteren fiziksel dokunun iyi durumda olduğu ve bozulmanın etkisinin kontrol altına alınması gerektirir. Komitenin 20 COM IX.13 rumuzlu kararına göre: Dünya Mirası Listesine kaydedilmek üzere aday gösterilen tüm varlıklar bütünlük koşullarını karşılamalıdır. Bütünlük kavramı, Uygulama Rehberinin 88.paragrafında; *“Bütünlük, doğal ve/veya kültürel mirasın ve özniteliklerinin bütünlük ve eksiksizliğinin bir ölçütüdür. Bu nedenle bütünlüğün koşullarının incelenmesi, varlığın:*

- a) üstün evrensel değerini ÜED ifade etmek için gerekli tüm unsurları ne ölçüde kapsadığının;*
- b) varlığın önemini gösteren özelliklerin ve süreçlerin tam temsil edilmesini sağlayacak yeterli büyüklükte olup olmadığının;*
- c) gelişim ve/veya ihmalin olumsuz etkilerinden ne ölçüde etkilendiğinin değerlendirilmesini gerektirir”* ifadesi ile yer almaktadır (UNESCO, 2019: 27).

ICOMOS, Göbeklitepe'nin bütünlük niteliklerini değerlendirirken alanın Güneyindeki sulama kanalları gibi elektrik direklerinin ve yol ağının yanı sıra Örencik köyünün kuzeyindeki kireçtaşı ocağının görünür olduğunu ve alanın görsel bütünlüğünü olumsuz etkilediği üzerinde durmuşlardır. Büyük ölçekli projelerin imar ve alt yapı faaliyetlerine yönelik alanın bütünlüğüne zararını engellemek için Uygulama Rehberinin 172. Paragrafında belirtildiği üzere yeni büyük ölçekli projelerin etkisini değerlendirmek üzere “Miras Etki Değerlendirme” raporunun hazırlanması konusunda düşüncelerini belirtmişlerdir. Buna karşın taraf devlet olan Türkiye sulama kanallarının yapım aşamasında olduğu için yapı malzemelerinin görünür olduğunu belirterek inşaat işleri tamamlandığında görsel bütünlüğün düzeleceği konusunda garanti vermiştir (ICOMOS, 2018: 266).

Göbeklitepe, Komite tarafından 42.COM.8B.34 sayılı karar ile DML'ne kaydedilmiş ancak anılan karar ile miras alanının ÜED'inin korunması için bir dizi

tavsiyelerde de bulunulmuştur. Bunlar arasında "Mirasın çevresindeki gelişmelerin alanın peyzaj niteliklerine, görsel bütünlüğüne ve yer altındaki olası arkeolojik buluntulara etkisinin yakından takip edilmesi (olası altyapı projelerinin görsel etkilerinin ve Harran ovasında yer alan tarım arazilerinin korunmasına yönelik alınan önlemlerin izlenmesini de kapsamaktadır)" gibi alanın ÜED'inin görsel bütünlüğünü olumsuz etkileyecek büyük ölçekli proje ve imar faaliyetlerinden kaçınılması ile ilgili tavsiye de bulunmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, ayrıntı

ICOMOS, Alanya'nın bütünlük nitelikleri için değerlendirmesinde ise dosyada ifade edildiği gibi Alanya'nın yerleşik bir tarihi kent temasından ziyade bir dizi tekil anıt ve ortaçağ savunma sistemi mimarisi üzerinde durulduğu ve bu durumun da tarihi kent başlığı altında sunulan kentin bütünlüğünü karşılamadığı üzerinde durulmuş ve Ortaçağ kentinin arkeolojik verilerinin kentsel bütünlüğe (sokaklar, hidrolik sistem, vb.) önemli bir katkı sağlamak için hala yetersiz olduğu sonucuna varmışlardır (Görsel 5).



Görsel 5. Alanya Tarihi Kenti, ayrıntı

Sonuç

2005 yılında Uygulama Rehberine özgünlük niteliklerine yeni ilkelerin getirilmesi, miras alanlarının somut ve soyut niteliklerine dayalı olarak ÜED'inin belirlenmesine olanak sağlamıştır. Bu şekilde, Nara Özgünlük Belgesi'nde ortaya çıkarılan özgünlüğün soyut yönleri (gelenekler, teknikler ve yönetim sistemleri, dil ve diğer soyut miras biçimleri, ruh ve duygu) ÜED'i belirleme konusunda önemli bir aşamayı başlatmıştır.

Diğer taraftan, miras alanlarında ÜED niteliklerini belirleyen özgünlüğün ve bütünlüğün birlikte ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir. Yukarıda yapılan analizler sonucunda; Tarihi kent kategorisinde sunulan adaylıkların DML'nde fazlasıyla yer alması ve tarihi kentlerin değerlendirilmesinde alanda özgünlüğü ve bütünlüğü koruyan yoğun konut dokusunun bulunmaması halinde yapılan başvuruların başarısız olabileceği düşünülmektedir. Aynı durum (Greko-Romen) nitelikli arkeolojik alanlar içinde geçerlidir. ICOMOS'un Grek ve Roma kentlerinin Türkiye ve Dünya genelindeki DML'nde iyi derecede temsil edildiği, bu nedenle ICOMOS'un ÜED'in gerekçelendirilmesinde daha fazla hassasiyet gösterdiği ve aday gösterilen alanın mevcut listede bulunan kentlerden tarihi ve mimari özelliklerini istisnai bir şekilde açıkça ayırt edebilecek kanıtlar aradığı dile getirilmiştir. Bununla birlikte, Türkiye'nin GL'nde yüksek oranda Klasik dönem (Greko-Romen) kentinin bulunduğu, bu varlıklardan herhangi birinin aday gösterilmesi durumunda, farkının anlaşılması için detaylı bir şekilde karşılaştırmalı analizinin yapılması gerektiği belirtilmiştir (ICOMOS, 2017: 261-262).

Ayrıca, bütünlük kavramında ICOMOS'un değerlendirdiği bir diğer önemli husus ise alanın görsel bütünlüğünün çeşitli alt yapı projelerinin, elektrik direklerinin, sulama kanalları vb. uygulamalarla bozulmasıdır. Bu projelerin birçoğu Dünya Miras Alanlarının ÜED'ine katkıda bulunan genel görünüm, siluet, manzara noktaları gibi farklı nitelikleri olumsuz olarak etkileme potansiyeline sahiptir.

Alanın özgünlüğünü ve bütünlüğünü olumsuz etkileyen faktörler, alanın kategorisine göre de değişkenlik gösterebilir. Kültürel miras alanlarını etkileyen en önemli faktör, alanın DML'ne girdikten sonra ziyaretçi sayısında önemli ölçüde artışın olması ve bu durumun ziyaretçi konaklama ve alanın alt yapı sistemlerinin alanın ÜED'ini olumsuz etkilemeleridir. Bu nedenle, turizmin olumsuz etkilerini azaltmak için uygun bir "ziyaretçi yönetim planı" hazırlanmasının yanı sıra mirasın değerlerini olumsuz yönde etkileyebilecek büyük ölçekli altyapı ve imar faaliyetlerini değerlendirmek için "Kültürel Miras Etki Değerlendirme Raporu (KÜMED)"nin gerekliliği bulunmaktadır. Bir diğer önemli nokta ise, alanda meydana gelebilecek ve alanın özgünlüğünü ve bütünlüğünü tehlikeye sokabilecek doğal afet zararlarına karşın "Dünya Mirası İçin Afet Risklerini Yönetme Kaynak El Kitabı'na" dayanarak bir risk planı hazırlanmasıdır.

Sonuç olarak, DML için aday olarak seçilmesi düşünülen kültürel mirasın ÜED niteliklerine sahip olması aday alanın hem ICOMOS uzmanlarının değerlendirmelerinde hem de nihai kararı verecek olan Komitenin söz konusu aday alanın DML'ne kabulü konusunda olumlu neticeler vermesi açısından büyük önem arz etmektedir. Bir diğer

önemli husus ise, yukarıda değindiğimiz gibi tematik başlıkların doğru seçilmesi aday miras alanının DML’ne kabulü konusunda büyük ölçüde fayda sağladığı yönündedir.

Kaynakça

- Eraslan, Ş. (2020a). “UNESCO Dünya Miras Listesinde Arkeolojinin Temsiliyeti: Türkiye Örneği”. *Journal of Awareness*, Cilt / Volume 5, Sayı / Issue 2, 2020, 119-134.
- Eraslan, Ş. (2020b). “UNESCO Dünya Miras Alanlarının Kriter Seçimleri ve Tematik Bağlantıları Üzerine Bir Analiz: Türkiye Örneği”. *Journal of Awareness*, Cilt / Volume 5, Sayı / Issue 3, 2020, 309-324.
- Jokilehto, J. (2006). “Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context”. *City & Time*, 2 (1): 1.
- Jones, S. (2009). “Experiencing Authenticity at Heritage Sites: Some Implications for Heritage Management and Conservation”. *Conservation and Management of Archaeological Sites*. 11 (2): 133–147.
- Jones, S. (2010). “Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity”. *Journal of Material Culture*, 15(2): 181–203.
- Jones, S. ve Yarrow, T. (2013). “Crafting Authenticity: An Ethnography of Conservation Practice”. *Journal of Material Culture*, 18(1).
- Lawless, J. W. ve Silva, K. D. (2017). *Journal of Heritage Management*. 1(2): 148-159.
- Labadi, S. (2007). “Representation of the Nation and Cultural Diversity in Discourses on World Heritage”. *Journal of Socio Archaeology*, 7(2): 147-170.
- Labadi, S. (2010). *World Heritage, Authenticity and Post-Authenticity: International and National Perspectives*. In: Labadi, Sophia and Long, Colin, eds. *Heritage and Globalisation. Key Issues in Cultural Heritage*. Routledge, London and New York, 66-84. ISBN 978-0-415-57112-8.
- Parent, M. (1979). Item 6 of the Provisional Agenda. Comparative Study of Nominations and Criteria for World Cultural Heritage, third session of the World Heritage Committee (23–27 October), CC-79/CONF.003/11 Paris: UNESCO.
- Pye, E. (2001). *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. London: James and James.
- Pye, E. (2006). “Authenticity Challenged? The ‘Plastic House’ at Çatalhöyük”. *Public Archaeology*. 5: 237–251.
- Von Droste, B.ve Bertilsson, U. (1995). “Authenticity and World Heritage” in K. Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan, 1–6 November 1994: Proceedings, Paris: UNESCO (in collaboration with ICCROM and ICOMOS): 3–16.

İnternet Kaynakça

- The Nara Document on Authenticity, <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>. (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- The World Heritage List: Filling the Gaps - An Action Plan for Future, <https://whc.unesco.org/document/102409/>. (Erişim tarihi: 01.08.2020).
- Evaluations of Nominations of Cultural and Mixed Properties, <http://whc.unesco.org/archive/2013/whc13-37com-8B1inf-en.pdf>. (Erişim Tarihi: 02.05.2020).
- Advisory Body Evaluation, <http://whc.unesco.org/en/list/1519/documents/>. (Erişim Tarihi: 01.08.2020).
- Advisory Body Evaluation, <https://whc.unesco.org/en/list/1572/documents/>. (Erişim Tarihi: 02.05.2020).
- ICOMOS, <https://whc.unesco.org/archive/2019/whc19-43com-inf8B1-en.pdf>. (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2020).
- State of Conservation of World Heritage Properties, <https://whc.unesco.org/en/decisions/6189/> (Erişim Tarihi: 02.08.2020).
- Operational guidelines for the implementation of the world heritage convention, <http://whc.unesco.org/en/guidelines>. (Erişim Tarihi: 05.08.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, Fotoğraf: Umut ÖZDEMİR
- Görsel 2.** Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, ayrıntı, Fotoğraf: Umut ÖZDEMİR
- Görsel 3.** Alanya Tarihi Kenti, Fotoğraf: Umut ÖZDEMİR
- Görsel 4.** Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, ayrıntı, Fotoğraf: Umut ÖZDEMİR
- Görsel 5.** Alanya Tarihi Kenti, ayrıntı, Fotoğraf: Umut ÖZDEMİR



ANDY GOLDSWORTHY ESERLERİNDE KENDİLİĞİNDENLİK OLGUSU ANDY GOLDSWORTHY'S ART WORKS AND THE PHENOMENON OF SPONTANEOUSNESS

Serap YILDIZ İLDEN

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri
Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü
*Asis. Prof. Kastamonu University, Fine Arts and Design Faculty, Department of Conservation and
Restoration of Art Works*

serapilden@kastamonu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5297-0864>

Merve Mehtap TUFAN

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım
Programı

PhD Candidate, Kastamonu University, Social Sciences Institute, Art and Design Program

mervetufan94@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3692-9976>

Atıf/Citation

Yıldız İlden, S, Tufan, M. (2020). "Andy Goldsworthy Eserlerinde Kendiliğindenlik Olgusu".

Sanat Dergisi, (36), 63-76.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.791962>

Öz

20.yy'ın başlarından itibaren teknolojinin gelişim ivmesi hızla artmaya başlamış, bu durum iletişim kanallarının da artmasına yol açmıştır. Böylelikle birçok ülke de birbiri ile etkileşimlerini artırmış, birbirlerinden daha çok haberdar olmaya başlamıştır. Bunun beraberinde bilim ve teknolojinin gelişmesi sanat alanında yeni alternatiflerin ortaya çıkmaya başlamasına ve sanatçıların evreni anlamaya yönelik yaklaşımlarının değişmesine neden olmuştur. Bilimin ve teknolojinin ilerlemesi, sanat alanında konu, biçim ve aynı zamanda kullanılan materyallerin çeşitlenmesi açısından da etkili olmuştur. 1900'lerin başında Modernizmin ortaya çıkışı ile birlikte sanata, sanatçıya ve sanat eserine olan yaklaşım farkları, Dadaizm, Fütürizm, Kavramsal sanat gibi akımlar ile

Abstract

Since the beginning of the 20th century, the development acceleration of technology has started to increase rapidly, this situation has led to an increase in communication channels. Hereby many countries have also increased their interactions with each other, started to be more aware of each other. Along with this, the development of science and technology has led to the emergence of new alternatives in the field of art and to change the approaches of artists to understand the universe. The progress of science and technology has also been effective in terms of the diversity of subject, form and at the same times materials used in the field of art. With the emergence of Modernism at the beginning of the 1900s, the differences in approach to art, artist and art work occurred with trends

olmuştur. Bu akımların sanat anlayışına getirdiği farklı yaklaşımların ardından 1960'lara gelindiğinde yeni sanat anlayışları da ortaya çıkmaya başlamıştır ki Arazi Sanatı da bunlardan biridir. Varoluş olarak eski ama malzeme olarak yeniyi barındıran arazi sanatı sanatçıları, doğanın bizzat kendisini, kullanılan bir sanat malzemesi olarak ele almaya başlamışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Andy Goldsworthy, doğayı malzeme olarak kullanması ve kullanırken kendiliğinden, doğaçlama kavramlarından yararlanması bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kendiliğindenlik, Doğaçlama, Andy Goldsworthy, Arazi Sanatı

such as Dadaism, Futurism and Conceptual art. Following the different approaches these movements brought to the understanding of art, new artistic conceptions started to emerge in the 1960s, and Land Art is one of them. The artists of the land art, which are old as existence but contain the new as material, have started to consider nature itself as an art material used to. One of these artists, Andy Goldsworthy, uses nature as a material and makes use of spontaneous and improvised concepts while using it.

Key words: Spontaneity, Improvisation, Andy Goldsworthy, Land Art

Giriş

1. Arazi Sanatı

1960'larda Modernist söylemler çerçevesinde yeniden kurgulanan sanat ve kuramsal bakışlar açıları, özellikle galerilerin de işin içine dâhil olduğu, alınıp-satılan sanat yaratımı söylemine karşı farklı arayışlar içine girmiş, sanatçılar alternatif mekân ve özellikler barındıran sanatsal çalışmalar ortaya koyma çabası içine girmişlerdir. Özellikle kapalı mekânlardan tabiatın kucağına kaçan sanatçılar, tabiatın kendi içinde barındırdıklarından yola çıkarak, alternatif düzenlemeler ve çeşitli müdahaleler ile tabiatı sanatın kendisi haline getirme kaygısı gütmeye başlamışlardır. Peyzaj ile de bağlantılı olan "Arazi Sanatı" ya da "Land Art" ilk olarak Amerika'da daha sonra ise Avrupa'da örnekleri görülen bir sanat akımıdır. Arazi Sanatı, sanatçıların belli alanlara sığmaya çalışmasına tepki olarak, sanatın daha 'her yerde' daha doğa ile iç içe olmasının gerektiğini iddia etmiştir. Bunun nedeni dayatılan sergileme mekânlarının sınırlılıklar ve kurallar barındırmasıdır. Sergi ve galeri mekânlarına yapacakları üretimlerin, kısıtlı ve bir nevi sanatçılara dayatılmış mekânlar için olacağını düşünmüşlerdir. Galerinin mekânsal kısıtları doğrultusunda üretmek istemeyen sanatçılar, bu alanlardan ayrılarak dünyanın herhangi bir yerinde uygun gördükleri alanlarda gerçekleştirdikleri çalışmalarla adeta dünyayı bir galeri mekânına çevirmişlerdir (Tilki, 2018: 316). Arazi Sanatı çalışmalarında malzeme olarak tabiatın kendi yaratımı olan taş, toprak, ağaç, kar, su, kum vs. kullanan sanatçılar bu eserlerin içinde sergileneceği mekânlar olarak yine tabiatın kendi yaratımı olan, çöller, vadiler, dağ ya da tepe gibi alanları seçmişlerdir. Bununla birlikte bazı durumlarda bu mekânlar insan varlığı olan bölgelerin dışında da yer almıştır. Dış mekânlara, tabiatın kendi içine taşınan sanat yaratımı, bir bakıma sanatın sınırsızlığını teyit ederken kendisini dünya sınırları içinde, sınırsız mekânlara taşımış olmaktadır. Sanatın galeri ya da müzelerin içinden çıkılarak, dağlar, ovalar, madenler gibi terk edilmiş ya da halen aktif olan endüstriyel üretim alanlarına taşınması

ile Arazi Sanatının tabiatın kendi sunum olanaklarına, insan eliyle yapılmış müdahalelerin estetik yansımaları olarak ifade etmek de mümkündür.

ABD’de Arazi Sanatının gelişmesi, doğrudan, sanatı müzede barındırma uygulamasını hedef almıştır (Putnam, 2005; Akt Tilki, 2018: 317). Galerilerden çıkarak yapılan üretimler otoriteye karşı bir duruşu, geleneksel sanat anlayışının dayattığı sınırlardan ayrılışı ifade etmektedir. Çünkü otorite, sanatçının alanını, sadece sergi mekânı ile sınırlı kalmasını ve söyleyebileceği ifadeleri kısıtlamıştır. “*Arazi Sanatının öncülerinden Robert Smithson müzeleri hapishanelere ve bakım evlerine benzetmiş, koşulların yerini galerilerin aldığına üstünde durmuştur*” (Aydın, 2010 Akt: Tilki, 2018: 321). Bu sebeple hapishanede kalmış gibi hisseden birçok sanatçı galerilerden ayrılarak Arazi Sanatını benimsemişlerdir (Tilki, 2018: 317). Sanatçılar ticarileştirilemeyecek hatta bazı durumlarda gidilip görülemeyecek eserler yaratmak üzere doğanın ve manzaranın peşine düşmüşlerdir. Bu sebeple galeri mekânından çıkarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar, sergi izleyicilerinin profilini de değişime uğratmışlardır. Arazi Sanatı, aynı zamanda izleyicinin sadece gözlemci olmayabileceğini, izleyicinin katılımcı bir rol üstlenebileceğini de göstermiştir. Arazi Sanatında sanatçılar üretimlerini yaparken doğadan topladıkları malzemeleri kullandıkları çokça görülür. Robert Smithson’un “Spiral Jetty’i”, Robert Morris’in “Gözlemevi”, Michael Heizer’in “Çift Negatif’i”, Andy Goldsworthy’nin “Lambton Eartwork’ü gibi çalışmalar bu üretimlere örnek olabilir niteliktedir (Tilki, 2018: 318).

“Ahu Antmen’e (2009: 253) göre; Arazi Sanatı sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından “Minimalizm” ile taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçliliği açısından “Arte Povera” ile yapıtları genellikle gelip geçici doğa algısı nedeniyle “Happening” ile hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından “Performans Sanatı” ile ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri artakalan malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirmiştir” (Tilki, 2018: 319).



Fotoğraf 1. Robert Smithson, Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970, Tuz Gölü, Utah, ABD

Özellikle 1950’li yıllardan başlamak üzere dünyada etkileri daha fazla gözlemlenen teknoloji ve dolayısıyla endüstri alanlarındaki hızlı ve aynı zamanda tehlikeli gelişmeler arz talep ilişkisine bağlı üretim çılgınlığına yol açmaya başlamıştır.

Bu çılgınlığın sonuçlarından biri olarak tabiat tahrip edilmiş, çok büyük zararlar verilmiştir. Bu duruma kayıtsız kalamayan sanatçılar Arazi Sanatı ile ilişkili yaratımlarda bulunmuştur. Sanatçılar eliyle doğanın farkındalığına varılması, hatta korkunç bir hızla gelişen teknoloji karşısına doğayı kutsayan, doğanın ve doğaya dair olanın görünür kılınması, ona ilişkin bilinç uyandırılması Arazi Sanatının kavramsal çıkış noktası olarak görülebilmektedir (Antmen, 2014: 251).

Sürekli tüketmeyi öğretti haline getiren kapitalist düzen içerisinde, insanoğlunun içinde var olduğu, var olabilmesi için mutlak bağımlı olduğu tabiata dönmesi, kendisini onunla içselleştirip, bir parçası olduğu doğayı sanatının merkezine alması, sanatın yaratım ve sunum alanı olarak yine tabiatı kullanması, arazi sanatçıları için sınırsız yaratım ve sunum imkânları sağlamıştır. Keza alınamayan ve dolayısıyla satılamayan bir üretim olan Arazi Sanatı, sanatçıların ve sanat eserlerinin, galericiler, müzeler, koleksiyonlar ve koleksiyonerler eliyle sömürülmesine de bir başkaldırı olarak görülebilir.

Arazi Sanatında yaratım malzemeleri doğada bulunan veya doğa içinde kullanılabilenlerden malzemelerden oluşmaktadır. Sanatçılar eserlerini üretirken tabiatın kendi biçimsel ya da yüzeysel özelliklerini çeşitli düzenleme ya da tekrar kurgulama yoluyla yeniden biçimlendirmişler, bir şekilde yaratım/yaratıcı olgusunu tabiatın kendi elinden alarak, ancak çoğunlukla kullanılan malzemeler bakımından kendi iç dengesini ötekileştirmeden yeniden yaratımına dâhil etmişlerdir. Bununla birlikte bazı Arazi Sanatı eserlerinde, insan üretimi malzemelerin, içinde yaşanan çağın teknolojik katkıları da alınarak, sentezleme yapıldığı da görülebilmektedir. Yapıtların devasa hatta anıtsal olmasına karşı çıkan bazı sanatçılar ise tabiatın bir parçası olan insanın, sanatsal yaratımında kendi bedenini kullanmasının daha doğru olacağı görüşü içinde performans da içinde barındıran çalışmalar yapmışlardır. Yine bazı sanatçılar ise arazi sanatı kapsamında doğayı ve açık alanları bir metafor olarak kullanmışlardır (Pekşen, 2015: Akt: Tandoğan ve Erdi Es, 2018: 1360). Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi birçok sanat akımından beslenen arazi sanatı, mimari ve heykel sanatları başta olmak üzere sanatın farklı disiplinleri arasındaki sınırlandırmaları/sınırları ortadan kaldırmış, tabiatın kendisine sunduğu sınırsız malzeme ve mekân olanaklarını kullanma şansı tanımıştır. Ayrıca sanat eylemi olarak doğaya insan eliyle yapılan bütün müdahaleler, zamanın yok etme, üstünü örtme, kendine döndürme ve hatta iyileştirme etkisi bağlamında, sanata dair çizilen bütün sınırları ortadan kaldırabilecek ve aynı yüzey üzerinde sonsuz kere üretilebilecek sonsuz yaratım olanakları sağlamıştır.

“Non-Art” ya da “Anti-Form” hareketlerini içinde barındıran çağdaş sanatın üretimlerinden olan arazi sanatı, tüm sanatsal eylem süreçlerinin yanı sıra bölgesel bir çevrebilim bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir (Lynton, 2004: 335). Arazi sanatı, üretiminde kullanılan malzemeler, yaratımın içinde yer aldığı, sergilendiği alanlar ve de mesajı olan ideolojik, sanatsal düşüncelerle ayrılır. Arazi Sanatının önemli temsilcileri: Mel Chin, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Walter De Maria, Michael Heizer, Alan Sonfist, James Turrell, Dennis Oppenheim, Christian Phillip Müller Michael Singer, Nancy Holt, Mary Miss, Andy Goldsworthy Robert Smithson, Ana Mendieta, , Richard Long, olarak sıralanabilir (Tandoğan ve Erdi Es, 2018: 1359).



Fotoğraf 2. Robert Morris, *Gözlemevi*, 1971-1977

İçindeki farklı yaklaşımlar ve uygulamalar açısından arazi sanatı ürünleri için genel bir gözlem yapılacak olursa; kimi çalışmalarda çok büyük, hata devasa büyüklükteki, heykel(si) formlar yaratmak için kaya, toprak, taş, gibi içinde yer aldığı tabiatın doğal malzemeleri kullanılırken, yüzeyinde yer aldığı tabiat parçası değişime uğratılmış, yüzeyde oluşturulan bu farklılıkla eserin görünürlüğünü sağlanmıştır. Buna karşın bazı eserlerde zift, tutkal, eski model ya da klasik sayılan arabalar gibi insan üretimi malzemeler, kimi zaman yapılar ve teknolojik üretim olan araç gereçler kullanılmıştır. Daha çok Amerika’da üretilen çoğunlukla da anıtsal bir görünüm kazanan bazı çalışmalar Land Art sanatçıları arasında tepkilere yol açmıştır. Buna karşıt bir eylem olarak, doğanın bir parçası olan bireylerin kendi bedenlerini de dâhil ettikleri yer yer performansa da dayalı sanatsal yapıtlar üretmişlerdir. Bu tarzdaki çalışmalar, doğal çevreyle kurulan insani ilişkilerin sadece algıya ve zevke dayanmadığını; sömürüye, israf etmeye, bozmaya da dayandığını göstermeye çalışmaktadır. Bazı sanatçılar ise doğayı ve açık alanları fiziksel bir olgu olarak ele almayıp bir metafor ya da gösteren olarak kullanmıştır (Pekşen, 2005; Akt Aydın 2012: 53).

Arazi Sanatı sanatçısı Richard Long ise özellikle Amerikalı Land Art sanatçılarının yapıtları gibi pahalı, anıtsal, yapımında iş makinası, pahalı araç gereçler ve ücretli çalışanlar gereken, kalıcılığı olan eserler yerine, “hem malzeme, hem de mekânın ve zamanın uyum içinde olduğu” ancak doğanın şartlarına bağlı olarak kısa sürede yok olabilecek eserler üretmiş, bu yapıtlarını fotoğraf, video ya da harita gibi araçlarla belgelemiştir. Long, insan hareketinin kusursuz bir göstergesi olarak yürüme eylemini vurgulamakta ve yaratım sürecini yolculuk, ortaya çıkan eseri ise yürüme eylemi olarak nitelendirmektedir. Çeşitli ülkede yapmış olduğu yürüyüşleri sırasında o an içinde bulunduğu dağ, tepe, çöl, ırmak kenarları, sahil ya da vadilerde karşısına çıkan taş, toprak, ağaç, ağaç dalları, yaprak, çimenler ya da otlar gibi tabiatın kendi malzemelerini kullanarak heykelsi formlar ortaya koymuştur. Long, tabiatın aldığı ilham ve malzeme ile ürettiği bazı çalışmalarını ise galeri gibi iç mekânlara da taşımış, buralarda eserlerini sergilemiştir (Kedik, 2010: 109).



Fotoğraf 3. Richard Long, Çim Çemberi – Krefeld, Almanya 1969

Michael Heizer eserlerini, yaratırken teknolojinin getirilerinden faydalanmış, çok büyük araziler içerisinde, çeşitli makinalar ve işçiler kullanarak devasa ve maliyeti çok yüksek çalışmalar üretmiştir. Bu devasa eserler çoğunlukla gökyüzünden bakıldığında görülebilecek yapıtlar olmuştur. Robert Smithson ise, artık kullanılmayan, madencilik ya da endüstriyel üretimler sonucu tahrip olan alanların Arazi Sanatı ile yeniden kazanılabileceği fikrini savunmuştur. En çok tanınan yapıtlarından biri olan Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty) isimli eserini, daha önceleri petrol çıkartmak için kullanılan bölgede gerçekleştirmiş, böylelikle bir yandan “Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur” diğer taraftan insanın tabiat ile olan ilişkisini göz önüne sermek istemiştir (Antmen, 2014: 252; Akt Aydın, 2012: 53).

2. Kendiliğindenlik Olgusu

Kendiliğindenlik kavramı, TDK sözlüğünde dış etkenlerin müdahalesi olmaksızın, kendi kendine, iradesiz olarak gerçekleşen, dış etkilerin zorlaması olmadan iç sebeplerle oluşan olarak geçmektedir. Kendiliğindenlik kavramı öncesinde belirlenmiş kuralların olmadığı, amaç ve hedef barındırmadan an içinde gerçekleşen bir aşkın durum “Nirvana”yı ifade etmektedir. Kendiliğindenlik kavramı ele alındığında, beraberinde doğaçlama, alırlık, anlık, rastlantı kavramları gelmektedir. Bu kavramların ortak anlam örüntüsü; öncesinde hiçbir hesap, hazırlık, bir tasarım süreci geçirmeden, an itibarıyla kendi iç dünyalarının, düşüncelerinin ortaya konulmasıdır (İlden, Yıldız İlden, 2016:1). Kendiliğindenlik Kant’ın deyimi ile aşkınsal özgürlüktür. O, özgürlüğü kendiliğinden yeni bir durum başlatma gücü olarak tanımlar (Özdoğru, 2016: 89).

Doğu felsefesi ve sanatının özünü oluşturan kendiliğindenlik kavramı, batıya da doğudan girmiştir. Zen Budist inanç sistemine göre doğanın işleyişinde her zaman var olan bir olgudur. Mistisizm ile içselleştirilmiş olmasından dolayı da arınmış, aşkın bir anlam içermekte, aynı zamanda yaşamla iç barış olarak algılanmaktadır. (Yıldız İlden, 2014: 3). Sanatta kendiliğindenlik, bizi doğu felsefesine göre en aşkın yaratı durumuna getirir. Çinli bir bilge olan Yengo’nun; *“Seni bağlayan bütün bağlardan sıyr kendini, onları kopar, paramparça et. Ancak içinde ki zenginliklerle de ilişkini koparma”* Sözü bunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte altıncı pir Hui-neng; *“Eğer bilgeliğimizi kullanabilirsek düşünceler kendiliklerinden gelir giderler. Bu yol zihni doğal olarak*

bağımsızlaştırma yoludur” diyerek doğu felsefesinde kendiliğindenliğin önemini vurgulamıştır (Güngören, 1997: 16). Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi’nde Immanuel Kant’ın anlığın etkinliğini kendiliğindenlikle nitelediğini belirtmiştir. Aynı zamanda toplum bilim açısından da Gurvitch, Moreno vb. gibi metafizik yapılı toplum bilimciler toplumsal kümeleşmeyi kendiliğinden oluşan eğitime bağladıklarını dile getirmiştir. Doğru felsefesinde olduğu gibi Doğru Sanatının da özünü oluşturan kendiliğindenlik, zamanla Batı Sanatında da yer edinmiştir. Sanatsal yaratı süreçlerinde önceden belirlenmiş kurallar ve estetik değerler ile kuram ve uygulamaların dışına taşınarak bağlantılıdır. Bu süreçte düşünce ve mantığın payı en aza indirgenmiştir. Bu bağlamda kendiliğinden süreci düşünceden daha çok sezgisel duruma işaret etmektedir (Khosnab, 1994: 6).

Kendiliğindenlik kavramı tek başına ele alındığında net bir durum ortaya çıkmamaktadır. Bu nedenle kendiliğindenlik kavramı ile birlikte alırlık, rastlantı, doğaçlama gibi kavramlar da ele alınmalıdır.

Alırlık, TDK sözlüğünde duygusal uyarımlar alabilme yeteneği, idrak kabiliyeti olarak geçmektedir. Felsefe terimi olarak bilgide pasifliği dile getiren, dış uyarımlar alabilme yeteneğinin adıdır. Kanta göre alırlık, ancak kendiliğindenlikle birleşerek bilgiyi doğurabilir (Güçlü vd., 2008: 807). Rastlantı, birçok bilim dalının üzerinde durduğu bir kavramdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde bilgiye, isteğe kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf olarak belirtilmiştir. Arapçada tesadüf kelimesinin karşılığı olan rastlantı kavramının batı dillerinde ki karşılığı ile “chance” olup, şans, talih, tesadüf, fırsat, ihtimal gibi anlamları içermektedir (Erdoğan, 2005: 65). Felsefe de ise rastlantı, etkin sebebi bilinmeyen açıklaması yapılamayan ve oluşu, meydana geliş birey tarafından tahmin edilmeyen olaylar için kullanılır (Yıldız İlden, 2014: 17). Doğaçlama ise kontrollü bir hazırlık süreci olmadan, ancak farkında olunmadan yapılan bir birikimin, ön hazırlık sayılabileceği bir hazırlığın doğaçlama anında ortaya çıkmasıdır (Yıldız İlden, 2014: 4).

3. Andy Goldsworthy

3.1. Sanatçı Kimliği

20. yy’ın ikinci yarısından sonra sanatın anlamının ve uygulama çeşitliliğinin değişimine paralel olarak bir düşünceyi kurgulamak ve sunmak önemli bir etken olarak vurgulanmıştır. Birçok sanat hareketi, sanatın yaratım olanaklarını ve sınırlarını zorlayarak, farklı sanat disiplinlerinin anlatım olanaklarını geliştirmiştir. Tüm bunların beraberinde sanatçının ön plana çıktığı ve kim olduğu, sanatın ne olduğu ve ne yapmak istediği gibi soruların gündemden düşmediği, sanatın sonunun ve sonundan sonrasının dillendirildiği bir döneme geçilmiştir. Bu dönem sanatçılarından olan Andy Goldsworthy, sanatını oluşturma yüzeyi olarak yeryüzünü, tabiatın kendisini seçen sanatçılardan birisidir. Eserlerinde eski medeniyetlerin ve kültürlerin izlerini taşımasına karşın Goldsworthy yapıtlarını çağdaş sanat içerisinde tanımlamaktadır. Goldsworthy, manzara geleneğinin devamındaki sanatçılar olarak kabul edilen David Nash, Richard Long, Michael Heizer, Robert Smithson gibi sanatçılar arasında gösterilmekle beraber, diğer Arazi Sanatı sanatçıları gibi eserlerinin çoğunluğunu dış mekânlarda

oluşturmaktadır (Kozlu, X: 2013). Goldsworthy, Çevre sanatının en tanınmış temsilcilerindendir. Sanatçı, 1956'da İngiltere'de doğmuştur. Beş değişik sanat okulundan reddedildikten sonra Bradfort ve Lancaster sanat okullarında eğitim görmüştür. Her sene 6 ay İngiltere'de, diğer altı ayda ise dünyanın değişik bölgelerinde sanat çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Çevreci Bir Heykeltıraş Andrew Goldsworthy Kimdir?, Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Doğayı sadece estetik bir metaymış gibi algılayıp, onu sadece çıkarlarımız doğrultusunda kullanarak göz ardı edişimize sessiz kalmayan çevreci sanatçı Andy Goldsworthy, 1956 yılında, İngiltere'de dünyaya gelmiştir ve şu anda İskoçya'da küçük bir köyde yaşamaktadır. Hem heykeltıraş hem de iyi bir fotoğraf sanatçısı olan Goldsworthy, çocukluğunun büyük kısmını çiftliklerde çalışarak geçirmiştir. Sanatçı, tarla sürmeyi, ot toplamayı yani çiftçiliği heykeltıraşlığa benzetir. Sanatçı, 1970'lerin ortasında on dokuz yaşındayken Kuzey İngiltere'de bulunan Preston Politeknik Üniversitesine giriş yapmış fakat burada yapılan işler ve eğitim süreci ilgisini çekmediği için atölyede çalışmak yerine Morecambe Koyu kıyısında dolaşmayı seçmiştir. Koy kıyısındaki uzun yürüyüşlerinde uçurumlardaki kayaları keşfetmiş, o dönemi bol bol fotoğraf çekerek geçirmiştir (Büyükköz, 2019: 78).

Çeşitli araç ve gereçler kullanarak, doğayı biçimsel ve hatta yapısal değişikliğe uğrattıkları, tahrip ettikleri için tepki çeken kimi arazi sanatçıların tersine Goldsworthy bütünüyle tabiatın içinde var olan yaprak, çiçek, taş, dal, buz gibi malzemeleri kullanmaktadır. Eser yaratım sürecini; “Bence, çiçekler ve yapraklarla çalışmak inanılmaz derecede cesurca. Fakat malzemeyi değiştirmeden çalışmak zorundayım. Görevim; doğayla bir bütün olarak çalışmaktır” diye anlatan Goldsworthy (Işık, 2015: 29), bir bakıma kendiliğinden bir yaratım sürecine odaklandığını ifade etmektedir. Tabiatın kendisine sunmuş olduğu malzemeyi estetik kaygılarla ancak görsel bir uyum içerisinde kullanır. Anıtsal, devasa yaratımlar ortaya koyan diğer Arazi sanatı sanatçıların aksine minimal boyutta olan eserleriyle doğaya müdahalesini en az tutma çabası, altmışlı yılların devasa boyuttaki Arazi Sanatı eserlerine tezat oluşturur (Duyuler, 2014: 30). Toplumunu bilinçlendirmek için doğayı kullanmada aktif bir rol alan sanatçılar, sürdürülebilirlik konusuna önem atfedip çözüm önerileri sunmak için kendi yaratıcılıklarını sergilemeyi tercih etmişlerdir. Bu anlamda Andy Goldsworthy, doğada var olan malzemelerden faydalanarak sürdürülebilirliği ele alışıyla dikkat çekmektedir (Oskay, 2019: 251). Andy Goldsworthy, eserlerinde tabiatın işleyiş düzenini keşfetmeyi amaçlamıştır (Yılmaz, 2013 Akt; Mamur, 2017: 1004). Zamanın etkisiyle doğada kaybolabilecek küçük dokunuşlarla yaratımı tercih eden Goldsworthy, doğanın kendisini malzeme olarak seçtiği için, eserlerine hayat veren unsur olarak mevsimsel geçişleri kurgular. Yapıtlarında sanatsal kaygısını estetik bir tutumla ancak doğaya farkındalığı sağlayacak, eserleri ve doğa arasındaki ilişki üzerinde düşündürecek, hissettirecek bir yaklaşım ile sergilemesinden dolayı hem üretim sürecinde hem de yapıt olarak ortaya çıktıktan sonra da içinde yer aldığı ortamı tahrip edici nitelikte değildir (Aydın, Zümrüt, 2013: 62; Mamur, 2017: 1004). Aynı zamanda çevreci bir anlayışa sahip olan Goldsworthy'nin yapıtları kısa ömürlü, başka bir deyişle doğa veya insanlar bozana kadar geçici süre için var olabilen işlerdir. İzleyici ilk bakışta bu geçiciliğin gezegenimizin kırılğanlığını vurguladığını düşünebilir. Ancak Goldsworthy'ye göre

durum izleyicinin düşündüğünden biraz daha karmaşıktır. Sanatçı bir röportajında bu gelip geçiciliğin anlamını şöyle açıklamıştır:

“Bir ormanda ya da sokakta bir şey yaptığım zaman o şey yok olabilir ama çoktan o yerin tarihinin bir parçası olmuştur zaten. Başladığım ilk zamanlardan bu yana işlerim hep yok olma ve çürüme üzerine kuruluydu. Şimdi ise meydana gelen ufak değişimler dahi o kadar anlamlı ki, onları basitçe yok olma diye açıklamak haksızlık olur. Folkestone’da iken bir sabah gel git yaklaştığı haberini alıp erkenden uyandım. Hemen gelincik yapraklarıyla yaptığım işimin üzerini iri bir taş parçasıyla örttüm. Her yer sakindi ve deniz yavaş ve nazik bir şekilde yaprakları sürüklemeye başladı. Kaya yavaş yavaş yapraklardan sıyrılırken, yapraklar denizin üzerinde kırmızı su damlaları gibi süzülüyordu. Arka planda ise askeri birliklerin yola çıktığı – askerlerin tıpkı kırmızı yapraklar gibi denize sürüklendiğini ima ediyor – bir liman görünüyordu” (Yaprak, Dal ve Taş Düzenlemeleriyle Yaratılan Geçici Sanat Eserleri, Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Goldsworthy bu çevreci sanatıyla aynı zamanda kendiliğindenliği de çalışmalarına yansıtmıştır. Doğada ürettiği eserleri yabancı maddelerle desteklemeyerek o an, orada bulunan malzemelerle üretmektedir. Sınırlı sayıdaki malzemelerde, etkileyici çalışmalar üretir. Yaşayan hiçbir canlıya asla zarar vermeyerek, fırtınadan kopmuş çiçekleri, donmuş nehirleri, buz sarkıtlarını, kurumuş dalları, ölmüş ağaçları ya da kendiliğinden yere düşmüş yaprakları çizgi, daire, kare gibi farklı formlarla oluşturur. Çalışmalarında üzerinde durduğu iki hassas noktadan biri hiçbir canlıya zarar vermemek, ikincisi ise yaratım esnasında aşkın bir durumla çalışma ortaya koymaktır. Minimalizm ile yakınlık gösteren bu çalışmalar genellikle geometrik bir düzende yalın ve etkilidir (Büyükkoz, 2019: 83).

3.2. Eserleri



Fotoğraf 4. Andy Goldsworthy, Japanese Maple Leaves, 1987

Çoğunlukla doğadan beslenen arazi sanatçıları yaptıkları üretimler ile doğayı sömüren ve doğayı kendisine hizmet etmesi için kullanan endüstrinin kötü karakterini de gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Buna bağlı olarak üretimlerini yaparken bir yandan

da doğa bilincini oluşturmaya çalıştıkları da görülmüştür. Doğanın işleyiş mantığını keşfetmeye çalışan sanatçılar eserlerinde çoğunlukla sıradan, doğal, geri dönüştürülebilir ve doğaya zarar vermeyen materyaller olmasına dikkat etmişlerdir. Bu bir nevi doğadan aldığı tekrar doğaya bırakmak olarak görülebilir (Tilki, 2008: 321). Bu düşünce doğrultusunda Andy Goldsworthy, “Japanese Maple Leaves” adlı eserini meydana getirirken doğaçlama faktöründen faydalanarak içinde bulunduğu durumun şartları ve elverdiği koşullar bünyesinde malzeme toplamıştır. Herhangi bir biçimde orada kendiliğinden bulunan yapraklarla oluşturduğu görselde, hem kendiliğindenlik, hem doğaçlama ve aynı zamanda sanat eserinin geçiciliği de vurgulanmıştır. Doğa maddi varlığından ziyade yaratım sürecinde kullanılmış ve işleyişi bozulmadan sanat eseri haline gelmiştir. Çalışmanın ortaya konulması aşamaları da bir yaratım unsuru olarak görülmüştür. Doğanın fiziksel unsurları ile bütünleşerek bu hareketliliği doğanın yapısıyla sağlanmıştır. Bahsedildiği üzere Goldsworthy, çalışmasını meydana getirirken oldukça minimal düzeyde insan müdahalesi kullanmış ve kendiliğindenlik olgusunu bozmamaya çalışmıştır. Yapıt içinde yer aldığı ortama zarar vermediği gibi yaratıcısı olan bireyin bilincinin dışsallaşmasına imkân sağlayan bir yüzey olarak ortaya çıkmaktadır.



Fotoğraf 5. Andy Goldsworthy, bilgi bulunamamaktadır.

Goldsworthy'nin yapıtları kısa ömürlü, başka bir deyişle doğa veya insanlar bozana kadar geçici süre için var olabilen işlerdir.

Doğa Andy Goldsworthy için bir hazinedir. Görünenin ötesindeki anlamı çözümlenmeye çalışırken, doğanın kendine özgü işleyiş mantığının gizlerini de araştırır. Yoğun gözlemlenme sürecinin ardından bu sonsuz olanaklar alanında biriktirdiği her an, belgelediği her olay, yapacağı çalışmasını besler. Üretim sürecinin devamını, doğal ya da kentleşmiş bölgelerde bulunan ve bölgenin özelliklerini ön plana çıkaran malzemeler oluşturur. Bu oluşum sürecinde zihinlerde arazi algısını sorgulatarak, çevresindeki doğal kaynaklara farkındalık yaratır (Büyükköz, 2019: 78).

Goldsworthy'un eserlerinde çokça yer verdiği formlardan biri olan daire formu ile sonsuzluğu, dişliliği, başlangıcı, yeniden doğuşu vurgulamak istemiştir. Aslında birçok çalışmasının özünde dairesel formlar vardır. Bu formlar Goldsworthy'nin birçok eserlerinde yer alan kum taşları, asılı taşlar, parçalanmış taşların yanında vazgeçilmezlerinden biridir. Bunlar bazen dairesel biçimlerde, bazen oyuklarda, bazense kara deliklerde ve boşluklarda yer bulur.

Sanatçının Rowan yapraklarıyla oluşturduğu delik çalışmasında, kullanılan malzemenin yüzeysel boyutunu bir adım ötesine taşımış ve çevreci kimliğini yansıttığı doğal malzemeleri uygulama şekliyle yeryüzüne olan bağlılığını bir kez daha vurgulamıştır. Bu yansıtma sürecinin temelinde, çevreyi oluşturan süreçlerle ilgili yeni bir vizyon oluşturma fikri yatmaktadır. Koyu kırmızı, zencefil ve altın sarısı sonbahar yapraklarının ahenk içinde bir delik etrafında iç içe geçirilerek sanat eserine dönüştürüldükten sonra eser doğal sürecine bırakılır. Bu noktada sanatçının asıl vermek istediği mesaj çıkar ortaya; insan ve doğanın benzer yönleri. Doğaya ait her canlı tıpkı insan gibi doğar, büyür, gelişir, değişir ve zamanla çürümeler, deformasyonlar başlar ve bu süreç kaçınılmaz son olan ölümle noktalanır (Büyükköz, 2019: 87).



Fotoğraf 6. Andy Goldsworthy, Rowan Yaprakları ve Delik, Yorkshire Sculpture Park, 1987

Sanatsal niteliği olmayan bir nesnenin bağımsız ve sanatsal bir etkinliğe dönüşebilme potansiyeline farklı bir yorum getiren Andy Goldsworthy, cevapsız sorulardan, bilmecelerden, ikilemlerden uzak bir şekilde doğayı referans alıp izleyicinin karşısına daha önce hiç görülmemiş yapıtlar sunar. Bu sunum aşamasında, yaptığı her eserde müdahaleyle değiştirilmiş doğal yapıtlarını gözlemleyip deneyimleme sürecimize odaklanır. Bir nesneyi 'sanat' statüsüne ulaştıran şey, yetkin bir aracılıktan ziyade kurulan ilişkiler sisteminin uyumudur (Büyükköz, 2019: 90).



Fotoğraf 7. Andy Goldsworthy, bilgi bulunamamıştır.

Goldsworthy'nin bu çalışması ilk bakıldığında fizik yasalarına göre imkânsız görülmektedir. Aynı zamanda bu çalışmayı yaparken dış unsurlardan faydalanmadan bir kendiliğindenlik durumu yaratmış ve aslında sadece iki ağaç arasında ki kısacık mesafeyi kendince doldurmuştur.

Sonuç

Andy Goldsworthy, zamanını İskoçya'nın küçük bir köyünde geçirerek eserlerini doğa içerisinde icra etmiştir. Sanatçının çalışmalarının bir kısmı sabit/ kalıcı olurken bir kısmı da geçici ve dönemsel olmuştur. Fakat geçici olan çalışmalarında da fotoğraflama ile kalıcılığı yakalamayı başarmıştır. Arazi sanatı alanında bilinen isimlerden biri olan Goldsworthy'nin çalışmaları oldukça dikkat çekici olduğu gibi felsefi derinliği de oldukça fazladır. Çalışmalarında sıklıkla buz sarkıtları, yapraklar, çalılar ve dalları kullanmaktadır. Bu durumda sanatın kalıcılığı gerekliliğinden koparak, doğu felsefesinin kendiliğindenlik olgusuna yakınlaşmıştır. Bu yaklaşımı da çalışmalarına yansımış, hâlihazırda bulunan malzemelerle değil kendiliğinden oluşan aşkın bir ruh hali ile yaratımlarına yönelmiştir. Bu yönden çoğu eleştirmen tarafından dahi olarak yorumlanan sanatçı, kullandığı sıradan malzemelerin beklenmedik dönüşümleriyle de seyirciye çocuksu bir neşe kazandırdığı yönünde görüşler bulunmaktadır. Kendiliğinden yere düşmüş çiçekler, donmuş nehirler üzerinde çalışan sanatçı, minimalizm ile yakınlık göstermekle birlikte doğu sanatı felsefesini de bünyesinde barındırmaktadır. Şaman kültüründe de bulunan kendiliğindenlik olgusu, dışarıdan oluşan etkenlerin mitsel dünya ile kendiliğinden iletişime geçmesinin zorluk yarattığı üzerinden, yaratıcılığı da bu yönde kötü etkilediğine inanılır. Bu açıdan bakıldığında Goldsworthy, yaratıcılığı kendiliğindenlik olgusu üzerinden yakalarken rastlantı kavramından yola çıkmıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Büyükköz, E. (2019). *Doğanın İşleyiş Mantığını Kendi Yaratıcılığı İçin Kullanan Bir Sanatçı: Andy Goldsworthy*. Yüksek Lisans Tezi. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Duyuler, M. (2014). *Heykel Sanatında Gereç Olarak Doğa. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Erdoğan, İ. (2005), “Aristoteles ve Farabi’nin Felsefesinde Rastlantı’nın Yeri”. *Felsefe Dünyası*. (2005/2), 42
- Güçlü A.- Uzun E.- Uzun S.- Yolsal H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Işık, V. (2015), “Sanatta Doğa, Beden Ve Teknoloji Kullanımı”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (53), 23-36
- İlden S. Y., İlden S. (2016). “Doğu Düşün Dünyasının Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik”. *V. International Turcic Art, History and Folklore Congress/ Art Activities*, 12-16 April 2016, Komrat/Moldova: S.517-524.
- İlden, S. Y. (2014). *Kendiliğindenlik Bağlamında “Heykelde Doğaçlama” ve Uygulamalar*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.
- Kedik, A. S. (2010), “Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”. *G.Ü. Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 5, 108-119.
- Khoshknab, N. (1996). *Resim Sanatında Doğaçlama ve Spontane Süreç*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kozlu, D. (2013), “Andy Goldsworthy İle Doğaya Dokunmak”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 25, 356-363.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mamur, N. (2017), “Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi İle Sanatın Kesişme Noktası”. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000-1016.
- Oskay, C. (2019). “8. Çağdaş Tekstil Sanatı Bienali’nden Hareketle Sürdürülebilirlik ve Toplumsal Farkındalık”. *3. Uluslararası Sosyal Ve Beşeri Bilimler Kongresi*, 20-22 Aralık 2019 Van: 248-259.
- Özdoyran, G. (2006), “Özgürlük ya da Nedensel Belirlenim, Üçüncü Bir Olasılık (Antinomi) Mümkün mü?”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 85-94.
- Tandoğan, O. & Erdi Es, B. (2018), “Dünyada ve Türkiye’de Arazi Sanatı (Land Art)”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, 1359-1368.

Tilki, H. (2018), “Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı”. *Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, Cilt 03, Sayı 05, 308-324.

İnternet Kaynakça

Dünyada ve Türkiye’de Arazi Sanatı,

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1543860381.pdf>. (Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Çevreci Bir Heykeltıraş Andrew Goldsworthy Kimdir?,
<https://www.yardimcikaynaklar.com/cevreci-bir-heykeltiras-andrew-goldsworthy-endru-goldsvortiy/>. (Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Yaprak, Dal ve Taş Düzenlemeleriyle Yaratılan Geçici Sanat Eserleri,
<https://bigumigu.com/haber/yaprak-dal-ve-tas-duzenlemeleriyle-yaratilan-gecici-sanat-eserleri/>. (Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Görsel Kaynakça

Fotoğraf 1. <http://bestesakman.blogspot.com/2014/01/yeryuzu-sanat-sanatc-robot-smithson.html>, (Erişim Tarihi: 25.05.2020).

Fotoğraf 2. <https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/>, (Erişim Tarihi: 23.05.2020).

Fotoğraf 3. <https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/>, (Erişim Tarihi: 24.05.2020).

Fotoğraf4. https://www.reddit.com/r/Art/comments/5ikn3k/japanese_maple_leaves_stitched_together_to_make_a/, (Erişim Tarihi: 24.05.2020).

Fotoğraf 5. <https://onedio.com/haber/dogaya-sanatci-eli-degdi-ingiliz-sanatci-andy-goldsworthy-den-16-buyuleyici-calisma-697861>, (Erişim Tarihi: 24.05.2020).

Fotoğraf 6. <http://exploringtheephemeral.blogspot.com/2008/04/rowan-leaves-laid-around-hole.html>, (Erişim tarihi: 24.05.2020).

Fotoğraf 7. <http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/>, (Erişim Tarihi: 24.05.2020).



“ÖTEKİ” KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMASI REFLECTION OF “OTHER” AS A CONCEPT TO THE CONTEMPORARY CERAMIC ART CONCLUSION

S. Sibel SEVİM

Prof. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü
Prof. Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department Of Ceramic Arts

sssevim@anadolu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7378-027X>

Tuba MARMARA

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Bölümü
Anadolu University, Fine Arts Institute, Department Of Ceramic Arts

tubamarmara@yahoo.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9984-3531>

Atf/Citation

Sevim, S., Marmara, T. (2020). ““Öteki” Kavramının Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları”.
Sanat Dergisi, (36), 77-102.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.737835>

Öz

“Öteki” kavramı; felsefe, edebiyat, sosyoloji gibi sosyal bilimlerde kullanılan bir kavram olmakla birlikte, sanat alanında da sıkça yer bulmuş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ilk akla gelen “öteki” türleri; kültürel, dilsel, siyasal, etnik, dinsel ve cinsel ötekilik olarak bilinmektedir. Her biri kendi içinde felsefik ve sosyolojik açıdan birçok açılımı barındıran bu ötekilik türleri, Platon’dan günümüze dek karşımıza çıkmış, birçok filozof ve sosyolog tarafından üzerinde düşünülmüş ve beraberinde de pek çok tartışmaya konu olmuştur.

Bu makalede; öteki kavramının disiplinler arası bir yaklaşımla tanımlanmasının yanında, sanat dalları ve özellikle de seramik sanatı içerisinde kavram olarak kullanılmış olan örneklerine yer verilecektir. Konuyu çözümlenmiş ünlü düşünürlerin fikirlerinden referans alınarak makale kapsamında açıklanacak “öteki” kavramı, araştırmacı tarafından üretil-

Abstract

The concept “other”; as well as It’s a term used in social sciences such as philosophy, literature and sociology, we confront with this concept frequently in art. In this context, the first types of the “other” that comes to mind are known as otherness as cultural, lingual, political, ethnical, religious and sexual. These types of the concept “other”, which includes a lot of ideas with the perspective of philosophy and sociology in itself, have been seen from the time of Platon until today, and thought by myriad philosopher and sociologist and became the subject of numerous discussions.

In this article, besides of identification the concept “other” with the multi disciplinary perspective, examples of this concepts will be shown in terms of branches of art and especially in ceramic art. The concept “other”, which will be explained within the scope of the article with the referances from the ideas of well-known philosophers who resolved this

miş olan özgün seramik uygulamalarla pekiştirilecektir. Bu uygulamalar da işlenecek “öteki” kavramı; seramik formun biçimsel yapısı bağlamında anlatılacağı gibi, çoğunlukla seramik dekor tekniklerinin zengin çeşitliliğinden faydalanarak ifade edilmeye çalışılacaktır. Buna ek olarak, söz konusu çalışmalara ait görseller de makale metni içinde yer alacaktır.

Anahtar kelimeler: Öteki, Ötekileştirme, Seramik, Seramik Dekor.

topic, will be supported with the unique ceramic applications produced by the researcher. The concept “other”, which will be handled in this applications; will be expressed mostly with the variety of ceramic decor techniques as well as it will be explained in the context of the formal structure of the form of the ceramic. In addition, images of this works will take place in the text of this article. In addition, the ceramic applications produced by the researcher within the concepts will be shown with photographs in the article.

Key words: Other, Alienation, Ceramic, Ceramic Decor.

Giriş

‘Öteki’ kelime anlamı olarak şu şekilde bilinmektedir: “1. Bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür. 2. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem veya konum bakımından uzakta olan” (Göğüş, 1998: 1740). Kelime anlamı olarak dışlayıcı bir algı sergileyen “öteki” kavramı başka bir açıdan bakıldığında, aslında çeşitliliğin getirdiği zenginliği de içinde barındırdığı anlaşılacaktır. Bu çeşitlilik bir bakıma farklı olmanın getirdiği ve onun yarattığı zıtlığın da uyumudur aslında. Örneğin siyah, beyaza göre ötekidir, başka bir deyişle zıttır ve biz bu iki rengi birbirinden farklı olarak tanımlarız. Fakat yan yana geldiklerinde dikkatleri üzerlerine çekecek bir algı ve uyum yaratırlar. İşte bu farklı olmanın gücüdür, “öteki” olma halinin kattığı zenginliktir. “Günümüzde, ‘ben’ (‘biz’) ve ‘öteki’ kutupları bağlamında konumlandırılan “öteki”, en temel noktada bir farklılaştırma eyleminin sonucudur” (Nahya, 2010: 53).

Günlük yaşamda dahi pek çok alanda karşımıza çıkabilecek olan ‘öteki’ kavramı bu özelliği sebebiyle sanatın neredeyse her dalında konu olarak işlenmiştir. Kadın-erkek ilişkisi cinsel ötekilik bağlamında, siyah ırk-beyaz ırk etnik ötekilik bağlamında, örneğin Müslümanlık-gayrimüslimlik tartışmaları da dinsel ötekilik bağlamında sinema sanatından edebiyata, tiyatrodan plastik sanatlara kadar sanatçıların süzgecinden geçip izleyicisi ya da alıcısıyla buluşmuştur. Burada önemli olan ise konuyu işleyen kişide, yani sanatçıda ‘öteki’ kavramının bulunduğu yerdir aslında. Yukarıda da belirttiğim gibi dışlayıcı bir tavırla algılanacağı gibi, bunun aksine kucaklayıcı ve bir o kadar da zenginlik içeren bir yanı da vardır söz konusu kavramın.

Çağdaş seramik sanatı da diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi kavram ve kuramlar çerçevesinde eserler verilen plastik sanatların bir dalıdır. Farklı şekillendirme, üretim ve farklı pişirim yöntemleriyle farklı sonuçlar veren seramik sanatı, bunun yanında çeşitli dekor yöntemlerinin de kullanımıyla bu alternatifleri arttırabileceğimiz imkânları sunan bir sanat dalıdır. Seramik sanatının dekor tekniklerinden faydalanılarak ‘öteki’ kavramının işleneceği bu çalışmada; söz konusu kavram disiplinler arası

yaklaşım (felsefe, sosyoloji ve edebiyat) araştırılacak ve bu kapsamda araştırmacı tarafından üretilecek desen tasarımları seramik formlarda çalışılacaktır. Çalışmaların görsellerine de makale içerisinde yer verilecektir.

Makale kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda çağdaş seramik sanatında ‘öteki’ kavramının akademik literatürde işlenmemiş olduğu fark edilmiştir. Bu bağlamda, söz konusu çalışmayla alan yazına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

‘Öteki’ Kavramının Farklı Açılardan Tanımları

Türkçe anlamından söz ettiğimiz ‘Öteki’ kavramına farklı açılardan bakmak, kavramı özümsemek açısından oldukça önemlidir.

Birçok Avrupa dilinin kökenini oluşturan Latince [...] “Öteki” için *alios* (*alios* ve *alios*) kelimesi kullanılmaktadır. Kelimenin en dikkat çekici yönü, İngilizcedeki *alien* (“yabancı”) kelimesinin kökeni olmasıdır. Bir diğer Latince “Öteki” kelimesi ise *ceterus*’tur ve “kalan (öteki)” anlamına gelmektedir. Romalı olmayanları belirten bir başka “Öteki” kelimesi de, bugün dahi bu ötekilik mirasını sürdüren *barbaria*’dır. Yunancadaki *allos* (ἄλλος) kelimesi ise Latincedeki *alios* kelimesiyle aynı anlamdadır. *Allos* ve *alios* kelimelerinin ortak özelliği zıtlarının idem (Lat.) ve idios (Yun. ἴδιος) yani “aynı” kelimesi olmasıdır. Dolayısıyla Avrupa’yı derinden etkileyen bu kültürler açısından “Öteki”, aynı zamanda keskin bir farklılığı ifade etmektedir. Türkçedeki “Öteki” kelimesi ise Latince *ceterus*’a (İng. the rest) yani “geri kalan”a daha yakındır (Nahya, 2011: 29).

Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi ‘Öteki’ merkeze –beni- (özneyi) koyan ve öznenin tanımına göre dış dünyayı betimleyen, bununla birlikte özneyi tüm bu tanımlardan ayrı bir yerde konumlandıran bir anlayışa sahip olduğunu görmüş oluyoruz. Söz konusu özne toplum, cinsiyet, din, dil olabileceği gibi düşünce farklılıklarını da içermektedir. Bir başka açıdan bakıldığında bize ait olmayan her şey ötekidir aslında.

Sınıf ayrılıkları ve toplumun yapısını oluşturan hiyerarşik düzen de öteki olgusunu doğuran başka bir unsurdur. Tarihsel dönüm notalarından biri olarak değerlendirilebilecek Sanayi Devrimi Batı’da pek çok dönüşüme sebep olmuştur. Bu dönüşümlerin en başında da sınıf ayrılıklarının oluşumu gelmektedir. Burjuva ve proletarya sınıflarının oluşumu, feodalizmden kapitalizme geçiş farklı statü gruplarının oluşmasına ve grupların oluşturdukları hiyerarşik düzende toplumda ‘Öteki’ algısının var olmasına neden olmuştur (Tunç, 2019: 29).

Dışlanmışlık, benimsenememe hali ya da tam terdi olarak dışlama tavrı da içinde öteki kavramını barındıran durumlardır. Bu manada “*Keskin bir farklılığı ifade eden öteki; dâhil olamama yersiz yurtsuzluk bağlamında da açıklanmaktadır. Şöyle ki: öteki başka bir ülkede doğmuş olan, sonradan gelen, devlete yabancı, vatansız, konuk, ait olmayan, mülteci ya da turisttir*” (Demir, 2018: 4).

Felsefe, Sosyoloji ve Edebiyatta ‘Öteki’ Kavramı

Araştırmamızın konusunu oluşturan ‘öteki’ kavramını daha iyi pekiştirmek adına, söz konusu kavramın insanın temel kavramlarla ilişkili diyaloglarını işleyen Felsefe, Sosyoloji ve Edebiyat alanlarındaki referanslarına başvurulacaktır. Her alanla ilgili can

alıcı birkaç örneğe yer verilecek bu bölümde ‘öteki’ kavramı zihinler de daha sağlam temellenecektir.

Antik dönem felsefe akımının öncülerinden olan Platon ve Aristo ‘öteki’ kavramını açık bir şekilde tanımlamasalar da, ‘başka’ kavramını kullanmış olmaları dolayısıyla referans olarak gösterilecek isimler arasında yer almaktadırlar.

“Ancak Platon Sofist ve Parmenides diyaloglarında aynı, bir ve başka adlandırmalarında değişmektedir. Bu bağlamda Platon; Ben ve Başka”yı birbirlerinin devinimde ve devinimsizlikte aynı ya da başka olma niteliklerine sahip olmaları bakımından ayırmamaktadır. Yine Platon Devlet’inde çeşitli ötekileştirmeler yapmakta ancak “öteki”nin ne olduğunu ortaya koymamaktadır” (Demir, 2018: 9).

Platonun ‘öteki’ kavramı hakkındaki düşüncesini onun ırkçı düşüncelerde şekillenmiş olan devletinde görebiliriz. Öteki algısını soydaşlar ve yabancılar olmak üzere iki gruba ayıran Platon; yabancılarla Yunanlıların birbirine düşman olduklarına değişmektedir. Yunanca konuşmayanlara ‘barbar’ unvanı veren Yunanlılarda, barbar sözcüğü ilk defa düşman anlamını da kazanmıştır. Bu örnekle birlikte ‘öteki’ kavramının ilk çıkış noktasının Antik Yunan olduğunu söyleyebiliriz.

Aristoteles ise ‘öteki’ne dair başka bir tanım yapmaktadır.

“Ona göre; [...] Şeyler gerek maddeleri, gerekse kavramları bakımından bir değilseler, başkadırlar... Varlık ve Bir olan her şey, doğası gereği, bir başka şeyle ya birdir veya bir değildir. Platon gibi Aristo’da ötekileştirmelerde bulunmaktadır. Aristo, Politika adlı eserinde ozanlar arasında var olduğunu ileri sürdüğü bir ötekileştirme söz konusudur. Helenlerin barbarları yönetmesi uygundur” ifadesini olumlu görerek evcil hayvanlarla Yunan olmayanları “Doğadan Köle” şeklinde tanımlar” (Demir, 2018: 9).

Evcil hayvanlarla köleleri, insanların gereksinimlerini karşılamaları açısından eş gören Aristo, Politika adlı eserinde dünya toplumlarını kendi algısına göre kategorize etmektedir. Aristo, soğuk coğrafyalarda yaşayan toplumların cesur ve tutkuyla dolu olmalarına karşın, beceri ve beyin güçlerinin yetersiz olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında, Asya ırklarının zihin becerilerinin yeterli olmasına karşın cesaret ve iradelerinin eksik olduğunu savunmuştur. Lokasyon olarak bu iki topluluğun arasında kalan Helen ırkını ise ayrı tutarak, konum itibarıyla her iki topluluğun özelliklerine sahip olduğunu belirtmiş ve bu sebeple de Helen ırkını en nitelikli siyasi kurumlara sahip özgür bir ırk olarak değerlendirmiştir.

Felsefe alanında ‘öteki’ kavramı, bir problem veya olumsuz bir anlam barındıran ‘ötekileştirme” bağlamında irdelenmez. Daha çok bireyin yaşadığı evrende kendini konumlandırışı ve çerçevede bireyin konumuna göre ‘öteki’nin şekillenmesiyle ilgilenmektedir.

Batı felsefesi tarihi için önemli bir yere sahip olan Bakhtin; Öteki’yi ikili ilişkinin iki ayrı konumundan birisi olarak nitelemektedir. Bu ikili ilişkide ‘ben’ ve ‘öteki’ diyalog halindeyken birbirlerinin göremedikleri şeyleri görürler. Böylelikle bu diyalog

sayesinde ‘ben’in kendine dair fikri ‘öteki’ sayesinde değişir ve gelişirken, diğer taraftan da ‘ben’de ‘öteki’yi modellemiş olur (Apaydın, 2006: 54).

“[...] Emanuel Levinas’a göre; öteki, o denli yabancıdır ki, ben ile ortak herhangi bir yanı bulunamaz. Bu nedenle Levinas, genellikle, tıpkı negatif teolojideki gibi, öteki’nin ne olduğundan çok ne olmadığını açıklamaya çalışır” (Çalışkan, 2011: 7).

Genellikle; Tanrı, öteki dünya, madde, ruh ve beden gibi konularla ilgilenen ve insan varlığının ‘öteki’ ile olan ilişkisini görmezden gelen klasik felsefenin aksine varoluşçu felsefede ‘öteki’ kavramı olması gereken tanımı bulmuştur.

Varoluşçu felsefe deyince edebi eserleriyle akla gelen bir isim olan Jean Paul Sartre’nin “varoluş felsefesinde öteki, dünyayı algılayışımızı donuklaştıran, kavrayışımızı zorlaştıran, bir başkasının olumsuz bakışı olarak kullanılır” (Kılıç, 2006: 57). Buna göre, bir nesne olarak ötekinin varlığı, onun bakışı altında kendimi nesne konumunda hissettiğimde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, tek başıma evimin balkonundan caddede olup biteni izliyorum; caddede tüm olan biten, var olan insanlar ya da nesnelere aramdaki ayrıcalıklar benim referansıma göre belirleniyor. Ancak içlerinden birinin beni fark etmesi ya da bana bakıp, bana doğru yönelmesiyle birlikte işler değişiyor. Artık bana göre şekillenen tüm referanslar değişiyor ve bir başkası olan ‘öteki’nin referansları da devreye giriyor. Bir bakıma ‘öteki’nin bakışları ile benim özgürlüğüm kısıtlanıyor.

Bir filozof, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümcülük olarak bilinen düşünce yönteminin kurucusu olan Jacques Derrida’nın metinleri “öteki” ne çağrı niteliğindedir. Derrida metinlerinde aynılığı değil başka olanı araştırmış ve bunu yaparken de yapısöküm tekniğini kullanmıştır.

Postmodernitenin bir tür felsefi ve ideolojik modernite eleştirisi olan yapısöküm, diğer adıyla yapıbozum (deconstruction) dil ile yakın bir ilişkide olan bir terimdir. Söz konusu teknik, metni de içine alacak şekilde tüm yapıları söküp bozmayı amaçlayan bir çözümleme yöntemidir (Selvi, 2014: 4).

“Derrida’daki ötekiliği sadece öznenin ötekisi olarak değil, her türlü aynı kategorisinin başkılığı olarak anlamak gerekir” (Özkan, 2020: 2). Batı felsefesinin yüzyıllardır tek bir anlamdan ve tek bir mutlakta yola çıktığını düşünen Derrida, Heidegger’in Özdeşlik ve Farklılık isimli metnini referans alarak batı felsefesinin bu eğiliminin her şeyi teklife doğru yönlendirdiğini düşünmektedir. Bu bakımdan yapıyı bozmak, başkılığın peşine düşmek gerektiğini ifade etmiştir.

Mevcudiyet metafiziği merkeze aldığı kavrama ikincil bir kavram daha atayarak onu bir anlamda yüceltmıştır. Örneğin Derrida yapısöküm tekniği ile Platon’un Eczanesinde pharmakon’un deva anlamı yanında zehir anlamı da taşıdığını göstermiştir. Derrida metafizik söylem yoluyla ortaya koyulan kavram çiftlerinin oluşturdukları zıtlıkların, aslında keskin hatlarla birbirinden ayrılmadıklarını ve bu kavram çiftlerinin birbirleri içinde anlam ortaklığı da kurabildiğini ifade etmiştir (Özkan, 2020: 10).

Sosyolojik açıdan ‘öteki’nin tanımına ise Dominique Schnapper’in, “Öteki ile İlişki” adlı sosyoloji tabanlı araştırmasından örnek verebiliriz. Schnapper araştırmasında, ‘öteki’ tanımını ırk bağlamında bir sorunsal olarak ifade etmiştir.

Kavramı tanımlarken Yunan Antikçağı'nı da bu tarihsel sürece içerisine dâhil eder. Ancak, 'öteki' yi tanımlarken, tıpkı Durkheim gibi modernist sosyolojinin referanslarından da yararlanmaktadır. Schnapper'a göre:

"Öteki ötekidir, insan toplumlari çeşididir. Bu fark, kaçınılmaz olarak aşağıda olma bağlamında yorumlanır. "Ben" Öteki'ne değer biçerken "benim" kültürümün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamıyla kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür, ancak değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır" (Çalışkan, 2011: 11).

Açıklamalarının devamında, 'öteki'nin asimilasyonu da beraberinde getireceğini ifade eden Schnapper, bu tutumun önlenmesinin gerekliliğini de şiddetle savunmuştur. Asimilasyon konusuna Amerika'nın keşfiyle dışlanan Kızılderili'leri örnek olarak göstermektedir. Amerika'yı keşfeden Kolomb ötekileri kesin bir tavırla reddetmiş ve onlarla ilgili oldukça olumsuz fikirler beyan etmiştir. Kolomb, bu konudaki fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir: *"Fiziksel olarak giysiden yoksun olan Kızılderililer imandan, kraldan, yasadan kısacası kültürden yoksun oldukları için Hıristiyanlık kültürü ile İspanyol kültürüne asimile edilmeye uygundular"* (Demir, 2018: 32).

'Öteki' kavramının açıklayıcı örneklerinden biri daha Foucault'nun delilik kavramıyla ilgili yaptığı açıklamalarda gizlidir. Foucault bir dönem deliliğin toplum içerisinde dışlayıcı bir tavırla yüz yüze gelişini gündeme taşımıştır. Delilerin gemilere bindirilerek şehir şehir dolaştırıldığını, bunun yanında sınır dışı edilen delilerin onlar için ayrılan özel alanlarda tutulduklarını ve tıpkı cüzzam hastalarının kovuldukları ve dışlandıkları gibi, onların toplum içinde kabul görmediğine değinmişti. Hatta kiliselere bile alınmayan deli olarak adlandırılan insan topluluğunun ötekileştirmeye maruz bırakıldığını açık bir şekilde ifade etmiştir (Demir, 2018: 33).

Sosyoloji alanından örnek verebileceğimiz bir diğer isim de Baudrillard'dır. Ayrılkçı cinsellik fikirlerini eleştiren düşünür, zihninde oluşturduklarını şu şekilde ifade etmiştir:

"Baudrillard'a göre ötekiliği yaratan farklılığın kendisi bir "ütopyadır", " ...Gece gündüzün ötekisi midir? Erkeğin dişinin ötekisi olduğunu bize söyleten nedir? Bu ikisi, kuşkusuz kesintisiz bir baştan çıkarma içinde, günle gece gibi birbirini izleyen ve değiş tokuş olan tersine çevrilebilir anlardan başka bir şey değildir. Filan cinsiyet asla falan cinsiyetin ötekisi değildir; tek ayrılık, yalnızca bir ütopya olan ayrılkçı cinsellik kuramıdır..." (Demir, 2018: 34).

Toplumbilim açısından 'öteki' kavramını ele aldığımızda, aslında bu ana kadar referanslarına yer verdiğimiz düşünürlerin temellendirmiş olduğu yapıdan çok da uzağa gitmeyeceğizdir. Bunu bir örnekle açıklamak istediğimizde ise şu ifadeler karşımıza çıkacaktır: Üzerinde yaşadığımız yerküre, iklim yapısının ayırt edici özelliklerini tanımlayabilmek adına insanlar tarafından ekvator çizgisi olarak adlandırılan bir sınır çizgisiyle ikiye ayrılmıştır. Kuzey ve Güney yarımküre olarak ikiye ayrılan yerküremiz coğrafi özelliklerini belirtmek amacıyla da kıtalar ve okyanuslara ayrılarak isimlendirilmişlerdir. Tüm bu kriterlere göre sınıflandırılan yerküre üzerinde; millet, ırk gibi unsurlar üzerinden de ülkeler oluşturulmuştur. İşte tam bu noktada; din, inanç,

ideolojik farklılıklar ve çıkar çatışmaları gibi sebeplerle ayrışmalar meydana gelmiş, bu ayrışmalar da dünya çapında savaşların ve krizlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Söz konusu ayrışmanın en belirgin olanı da Doğu ve Batı arasında yaşanan gerilimler olmuştur (Ulağlı, 2017: 10). Başka bir deyişle Doğu ve Batı birbirlerine göre “öteki” olmuşlardır.

“VII. Yüzyılda yayılmaya başlayan İslamiyet’in etkisi ile Doğu ve Batı kavramları yeni bir yapıya dönüşerek inançsal farklılıkları ifade etmeye başlamıştır. Batı’da, yerkürenin Doğu ve Uzak Doğu coğrafyasında varlıklarını sürdüren Hinduizm ve Budizm gibi kalabalık dinlere rağmen, Doğu ve onun bağlamında ilk akla gelen İslam olması Doğu ile İslam’ın, İslam ile Doğu’nun özdeşleştiğinin bir göstergesidir. Akla neden Budizm veya Hinduizm değil de İslam’ın Doğu’yu temsil ettiği gibi bir soru gelebilir. Bunun nedeni, Batı kavramını oluşturan en önemli unsurlardan biri olan Hristiyanlığın kendisine ‘öteki’ olarak bir diğer Sami dini olan İslam’ı seçmesindedir” (Ulağlı, 2017: 13).

Edebiyat alanında ‘öteki’ kavramını irdelemek için, ilk olarak tarihte önemli yere sahip yazınsal örneklerden biri olan gezi notlarından örnek verilecektir.

İlk gezi notlarının tarihi insanoğlunun göç ile yüz yüze kaldığı döneme denk düşmektedir. Kimi zaman ekonomik, kimi zaman dini, kimi zaman ise çeşitli ideolojik sebeplerle gerçekleştirilmek zorunda kalınan göçler; farklı kültürlerle, inançlarla, farklı iklim ve coğrafi koşullarla yüzleşme imkânını da yaratmıştır aslında. Edinilen ve gözlemlenen bu farklılıkları kaleme alan seyyahlarla birlikte de egzotizmin temelleri atılmaya başlamıştır.

“İlk kez Fransızca’da 1815 yılında kullanılan egzotizm (exotisme) Latince dışarı anlamına gelen exotus kelimesinden türemiş olup, XIX. yy.da İngilizceye geçmiş bir terimdir. Anlam olarak doğal olmayan, başka bir kültürün izini taşıyan, kendinden olmayan farklı olan için kullanılan bu terim daha çok farklı ülkelerin yaşam tarzlarını geleneklerini ve dini yapılarını ön plana çıkaran gezi notlarının etkisi ile özellikle XIX. yy. ve XX. yy. da bir edebiyat eğilimi hatta akımı olarak karşımıza çıkar” (Ulağlı, 2017: 31).

Tarihte ilk gezi notlarına Antik Çağ’da rastlanmaktadır. Mısırlıların Kızıl Deniz’i, Finikelilerin Aden Körfez’ini keşfi ve Büyük İskender’in Asya’yı keşfi bilinen ilk seyahatler arasında yer almaktadır. Savaşmak amacıyla gerçekleştirilen bu gezilerde kaleme alınan notlar bir tarihçi gözüyle gerçekleştirilmiştir. M.Ö. 850’ye tarihlenen Homeros’un Odessea adlı eseri ise ilk egzotik edebiyat ürünü olarak nitelenmektedir. Daha birçok örneğini sunabileceğimiz seyahat notları Antik Dönem ’den başladığı serüvenine Orta Çağ’a kadar devam etmiştir. Bilindiği gibi Orta Çağ bir takım hurafelerin gün yüzüne çıktığı, korsanların ve haydutların baş gösterdiği bir dönem olmasından dolayı seyahatlerin kısıtlanmasına, dolayısıyla seyahat notları açısından kısır bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur (Ulağlı, 2017: 31-34).

Genç bir maceraperest olan Marco Polo, Orta Çağ’da hüküm süren bu korkulara rağmen, 1272 yılında Doğu’ya seyahate çıkmış ve 23 yıl süren bu gezisinde, Avrupa’nın henüz tanımadığı Orta Asya’yı tanıma şansını elde etmiştir. Ünlü eseri ‘Livre des merveilles du monde’, diğer adıyla Livre de Marco Polo’yu kaleme almıştır. Söz konusu

eser sadece doğuyu ve doğu kültürünü anlatmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin batı toplumundaki ‘öteki’ imajını da gözler önüne sermektedir (Ulağlı, 2017: 34).

Dünya edebiyatı için önemli bir yere sahip olan Franz Kafka’nın “Dönüşüm” adlı eseri böcek metaforu üzerinden kapitalizmi ve aile ilişkilerini irdelemektedir.

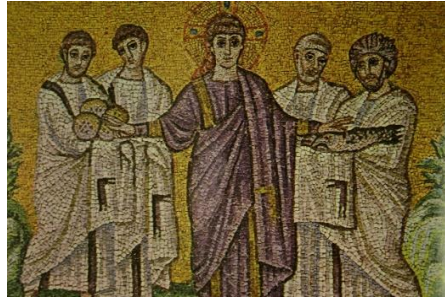
Kitabın başkarakteri Gregor Samsa ailesinin ekonomik olarak tüm geçim sorumluluğunu üzerine almış, sevmediği bir işte çalışmasına rağmen, sırf yüklendiği sorumluluk sebebiyle her şeye katlanmaya razı olmuş ailesine sadık bir ferttir. Ancak bir sabah uyandığında kendisini bir böcek olarak bulur ve elbette tüm yaşamı değişir. O artık ailesine göre, hatta tüm çevresine göre ‘öteki’dir. Samsa’daki dönüşümü far eden aile bireyleri yaşadıkları şaşkınlığın ardından onu dışlamaya ve ondan tiksilmeye başlarlar.

Tüm olup biteni çekildiği kabuğunda gözlemleyen Samsa, o güne kadar göstermiş olduğu tüm fedakârca tutumların karşısında, sadece görünüş olarak itici bir yaratığa dönüştüğü için ailesi tarafından ötekileştirildiği için derin bir acı duyar. Oysa o aynı Samsa’dır. Sadece kabuklu bir sırtı ve birkaç tane fazladan ince ayağı vardır.

Sanatta ‘Öteki’ Kavramı

Sanat alanında ‘öteki’ kavramının arayışına çıktığımızda, bilinçli olarak söz konusu kavramın işlenmiş olduğu örneklerle yaşadığımız yüzyıl içinde elbette rastlamış olacağız. Ancak, bundan binlerce yıl önce yapılmış, ‘öteki’ kavramını kullanma maksadı güdülmeyen üretilmiş olsa da bugün referans olarak örneklendirebileceğimiz ve günümüze kadar gelmiş sanat tarihine kaynak olmuş pek çok eserle karşılaşabiliriz.

Bu eserlerden birine örnek olarak M.S. 500’lü yıllarda işlenmiş bir mozaik çalışmasını verebiliriz. *“Yapıt, 500 yılları dolaylarında İtalya’nın doğu kıyıları başkenti ve önemli bir liman kenti olan Ravenna’daki bir bazilikadan alınmış ve İsa’nın, beş ekmek ve iki balıkla beş bin kişinin karnını doyurduğunu anlatan bir İncil öyküsünü imgeleştirmektedir”* (Gombrich, 1997: 135).



Görsel 1. Ekmek ve Balık Mucizesi, M.S.520 dolayları.

Altın renkli cam mozaiklerle oluşturulmuş bu duvar resminde merkezde yer alan İsa, her iki yanında konumlanmış olan havarilerinden farklı olarak başında bir hare ile resmedilmiştir. Bilindiği gibi hare kutsal kişileri diğerlerinden ayırmak için kullanılmaktaydı. Dolayısıyla söz konusu eserde bu maksatla, yani İsa’nın kutsal

kimliğini ifade etmek adına kullanılmış olan hare için bir ötekileştirme unsurudur diyebiliriz.



Görsel 2. Correggio, İsa'nın Doğuşu, 1530 dolayları.

Correggio'nun en ünlü yapıtlarından biri olan İsa'nın Doğuşu adlı tabloda resmin neredeyse merkezine konumlandırılmış yeni doğmuş olan bebek İsa'yı görmekteyiz. Karanlık bir mekânda doğumuyla mutlu annesinin ve etraftakilerin yüzüne ışık saçan İsa bu yönüyle diğerlerinden ayrı bir konumdadır. Konunun merkezinde oluşu ışık vasıtasıyla ifade edilmiş, bu da onu etrafındakilere göre 'öteki' olarak ayırtmıştır.



Görsel 3. Vincent Willem van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm.

“Van Gogh'un “Patates Yiyenler” isimli eseri toplumun gerçeklerini dile getiren hüznü bir atmosfer çizmektedir. Maden işçilerini konu alan eserde sefalet ve iç çöküş vardır. Van Gogh sıradan bir olayı izleyiciye bilinçli olarak göstererek farkındalık yaratmak istemiştir. Ötekiler maden işçileridir” (Özeskici, 2017: 20). Toplumun ezilmiş, yoksul sınıfına gönderme yapan bu eserde 'öteki' patates ile aktarılmaya çalışılmıştır. Yoksul sınıfın sürekli tükettiği bir besin olan patates bu özelliğiyle 'öteki'yi ifade eden bir metafor olarak kullanılmıştır.



Görsel 4. Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857.

Millet'in ünlü tablosu "Başak Toplayan Kadınlar" adlı tabloda sanatçı, ne güzel bir manzara resmi yapmayı hedeflemiş, ne de estetik görünümlü kadınlar resmetmeyi düşünmüştür. Odaklandığı nokta sadece tüm dikkatiyle ve gücüyle çalışan kadınlardır. Her dönem ve toplumda 'öteki' olarak nitelendirilen kadın, bu resimde işgücüyle karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında burjuvaya göre 'öteki' olan köylü ve köy yaşantısı resimde anlamlandırabildiğimiz ikincil unsurdur.

Sanat tarihinde 'Öteki' konusuna verilecek sayısız örnek söz konusu olmakla birlikte, bu konuda yerel sanatçılarımızın çalışmalarına da değinmek yerinde olacaktır.

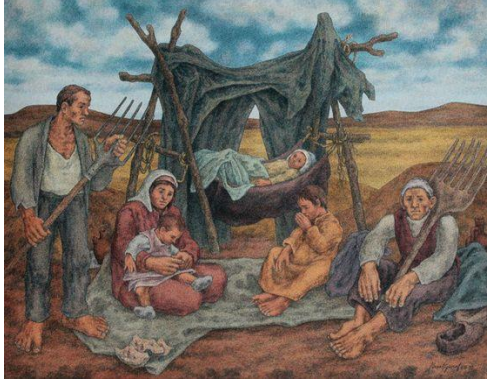
"1950 sonrası Türk resim sanatımızda toplumsal konuların ele alınıp eleştirel bir kimlik kazanması önemli bir gelişmedir. Nuri İyem'in 1960 ve sonrasında yaptığı figüratif resimleri Anadolu insanlarını Türk sanatında toplumcu gerçekçi ifade etmiştir" (Özeskici, 2017: 33).



Görsel 5. Nuri İyem, Ağıt, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm.

İyem'in eserinde ızdırap içerisinde haykıran bir kadın tek başına resmedilmiş olsa da aslında söz konusu figür tüm Anadolu kadınının çilekeş ve acı ile dolu yüzünü temsil etmektedir. Bu yönüyle kimlik ve öteki konusuna örnek verilebilecek eser Türk resim tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Anadolu insanın yaşantısını konu alan, özellikle de doğduğu coğrafya insanının zorlu yaşam koşullarıyla mücadele edişini ve direnişini eserlerine yansıtan Neşet Günal’ın resimlerinin hemen hepsinde dışavurumcu bir ifade ve tavır vardır.



Görsel 6. Neşet Günal, Sorun-Sorum I, 1990, tuval üzerine yağlıboya.

Neşet Günal “Doğanın ve hayatın tüm dayatmalarına karşın sükût içindeki çaresiz insanların resmini yapar hep. Ancak çaresizliğine yenik düşmelerini kabul etmek istemez. Bu yüzden olsa gerek resimlerindeki iri elli ve ayaklı insan figürleri tüm zorluklara karşın var olma direnişinin simgesi gibidir. Öte yandan o kocaman eller aslında emeğin onurlu direnme gücünü çağrıştırmıyor mu size de” (Neşet Günal’ın Resimleri, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2020).

Köylü-kentli, doğulu-batılı, zengin- fakir gibi sosyal kavramlar açısından ‘öteki’yi tanımlayan Günal’ın resimleri, söz konusu kavramı resimsel ifadeyle izleyiciye açıkça sunan örnekler arasında yer almaktadır.



Görsel 7. Esra Ersen, Karussel, 1998.

Güncel sanatın 90’lı yıllarda bir alternatif sanat akımı olarak yerleşmeye başladığı dönemlerde söz konusu akımdan etkilenen ve çalışmalarını bu doğrultuda şekillendiren Esra Ersen, 1998 yılında Klön’de UNESCO’nun proje okullarından biri olan Hansa Gymnasium adlı lisede düzenlenen “Odak Noktası: İnsan Hakları” başlıklı sergiye katılmıştı.

Adından da anlaşılacağı gibi güncel sanat; dönemin sosyopolitik, sosyokültürel ya da sosyoekonomik konularını işleyen ve bunu yaparken de her türlü malzemeyi, materyali, aracı kullanmakta özgür olunan bir sanat akımıdır. Güncel sanatın bu özgür alanından faydalanmak isteyen Ersen Köln’de sergilenecek eseri için “[...] kendisini insan haklarının doğal savunucusu olarak algılayan bir kültürde ‘Öteki’ne dair geliştirilmiş negatif algının tarih içinde nasıl bir süreklilik izlediğine dikkat çekmeyi tercih etmiş” (Kosova, 2011: 57). Bunun için lisedeki öğrencilere birer parça kil vermiş ve onlardan, kafalarında beliren Türk imgesini birer büste dönüştürmelerini istemişti. Öğrencilerden gelen sonuçlar ilginçti; tarihsel önyargının ve güncel ayrımcılığın izlerini apaçık üzerinde taşıyan büstlerin hepsi erkek, bazılarının kafasına fes yerleştirilmiş, genellikle pala bıyıklı ve çirkin, deforme edilmiş yüz hatlarına sahiptiler. Ersen’in bu çalışması batı toplumlarındaki ayrımcı zihniyetin ‘ötekileştirdiği toplumlar adına iyi bir örnekti.

‘Öteki’ kavramını çalışmalarında kullanmış sanatçılardan biri de Canan Dağdelen’dir. İstanbul doğumlu olan fakat yaşamını Viyana’da sürdüren sanatçı, iki şehir arasında kalmışlığın, hatta iki farklı ülke ve kültür arasındaki gidiş gelişlerin ve köklerinin arayışı içinde olmanın getirdiği ruh halini işlerine yansıtmıştır. Bu duygu aktarımını yaparken de yazı ve seramik malzeme ona aracı olmuşlardır. Yazıyı geçmişten geleceğe aktarım aracı olması yönüyle tercih ederken, seramik malzemeyi de yazıyı aktaracağı bir unsur olarak çalışmalarında kullanmıştır.

Son yıllarda köklerini arayış yolculuğuna mimari açıdan bir pencere açan sanatçı, yalın bir yapı tarzı olan Ön ve Orta Asya mimarisinden ilham almıştır.

Sanatçının ‘Öteki Dot’ adlı yerleştirmesi de Türk kültürüne ait mimari bir yapı planına dayanmaktadır.

“Kültür teorisi üzerinde yürüttüğü araştırmalar, Canan Dağdelen için, yerleştirmesinin temelini oluşturdu. Sanatçı, Sedat Hakkı Eldem’in 1936 tarihli taslaklarından birindeki zemin planını, tavandan asılmış siyah metal kürelerden oluşan tekil noktalara dağıtarak bölüyor. Oval “sofa” daha yükseğe asılarak yapının geri kalan bölümünden koparılıyor ve böylelikle vurgulanmış ve öne çıkarılmış oluyor. Tek tek metal kürelerle “dot”larla tanımlanan zemin planı, boşlukta yüzen, geçirgen bir mekân cismine dönüşüyor. Başta iki boyutlu olan zemin planı bir mekân objesine dönüşüyor. Gelenekle modernizm arasında yer alan bu yapıya ait zemin planının tekil kürelere aktarımı, ayrıca çok-katmanlı bir yoruma da izin veriyor ve kendi sanatsal müdahalesiyle ortaya çıkan tahripkâr bir gerilim alanına dikkat çekiyor” (Galeri Nev, 2010: 25).



Görsel 8. Canan Dağdelen, OTHER dot/ ÖTEKİ dot.; metal, ince çelik kordon, ayna, 2010.

Sanat tarihine mal olmuş eserler, hangi sanat dalının ürünü olursa olsunlar; toplumların kültürel kodlarını üzerlerinde barındıran, üretilmiş oldukları zaman ve mekân hakkında bizlere fikir veren kültür arşivleri olarak var olmaktadır.

‘Öteki’ kavramının işlenmiş olduğu sanat tarihine mal olmuş eserlerden günümüz çalışmalarına kadar yer verilen örneklerde görüldüğü gibi; hangi sanat dalı olursa olsun söz konusu kavram merkezine insanı almış, onun referansında şekillenen sınırlar dâhilinde diğer olma, farklı olma, öteki olma halini bizlere aktarmıştır.

Çağdaş Seramik Sanatında Öteki Kavramı; Öteki Kavramını Kullanmış Sanatçılar ve Eserleri

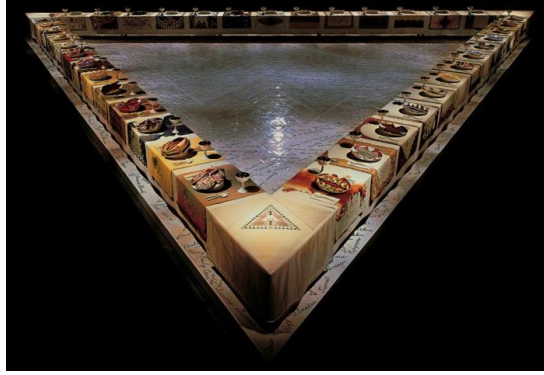
Seramik, malzeme yapısı sayesinde sanatın birçok alanında anlatım aracı olarak kullanılabilir. Bir ressam için üzerinde renk ve çizimlerini yaptığı tuval olabileceği gibi, bir heykeltıraşın zihnindekileri hayata geçirebildiği bir araç olarak da kullanılabilir. Tüm bunların ötesinde bir ana sanat dalı olarak, kendi içerisinde barındırdığı yapı, uygulama ve dekor teknikleri sayesinde kavramların güçlü bir anlatım diliyle aktarımını sağlamaktadır.

Seramik sanatının söz konusu zengin aktarım dilinden faydalanan çağdaş seramik sanatçıları gerek toplumsal sorunlar, gerek çevre ve insan ilişkilerini irdeleyen kavramlar olsun tüm bunları zihinlerinde biçimlendirmiş ve bu doğrultuda oluşturdukları tasarımları hayata geçirmişlerdir. Bu kavramlardan biri olan ‘öteki’ kavramı da yerli ve yabancı çağdaş seramik sanatçılarının dikkatini çekmiş, söz konusu kavramı çalışmalarına yansıtmışlardır. Makalenin bu bölümünde ‘öteki’ kavramını işleyen yerli ve yabancı çağdaş seramik sanatçılarına yer verilecektir.

Erkek egemen toplumlarda kadının geri planda kalışına dikkat çeken ve 19. yy’da kendini gösteren feminist hareket, kadın ve erkeğin eşit olduğunu savunan bir akımdır. Zaman zaman bu eşitliğinde ötesine geçerek kadınların toplumun kalkınmasında ve gelişmesinde önemli bir rolü ve katkısı olduğunu, bu sebeple de erkeklerin gerisinde kalmasından ziyade, bir adım daha önde olduğunu da savunmuştur.

Feminist hareketin sanat alınındaki savunucularından biri de Judy Chicago'dur. "[...] ataerkil toplumda kadın sanatçının 'namevcut' ve 'öteki' haline getirildiğini ilan eden Chicago bu nedenle tarih ve kültürde kadının gerçek konumunu keşfetmeyi ve kadına dair basmakalıp düşünceleri yok etmeyi hedefleyen, feminist sanatın en etkili örnekleri olan yapıtlar üretti" (Kadın Tarihi için Bir Anıt, Erişim Tarihi: 29 Nisan 2020). Chicago, kadının toplum içerisindeki 'öteki' olma haline ve arka planda kalmışlığına bir karşı çıkış olan 'Akşam Yemeği Partisi' adlı enstalasyon çalışmasıyla aslında feminist hareketin tüm çabasını ve amacını özetlemişti. Chicago bir röportajında, söz konusu çalışmanın düşünce altyapısının oluşumunu şu sözlerle açıklamıştır:

"Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç" dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa bile ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımla yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party" ortaya çıktı. [...]" (Akşam Yemeği Partisi, Erişim Tarihi: 30 Nisan 2020).



Görsel 9. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party, 1974-1979.



Görsel 10. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party (detay), 1974-1979.

Chicago'nun 'Akşam Yemeği Partisi' adlı çalışması seramik bir zemin üzerine konumlandırılmıştı. 'Miras Zemini' olarak adlandırılan zemin üzerinde 999 kadının sembolik imzaları yer alıyordu ve bu zeminin üzerinde; çalışmanın can alıcı noktasını oluşturan, her bir kenarında 13 adet yemek masası bulunan eşkenar üçgen şeklinde dizilmiş bir yemek masası grubu bulunuyordu. Bu eşkenar üçgen şeklindeki dizilim ise Rönesans dönemi başyapıtlarının ana kompozisyon şemasını oluşturan üçgen kompozisyona bir göndermeydi.

Toplamda 39 yemek masası bulunan yerleştirmede 13'erli gruplara ayrılan kanatlar belli bir dönemi temsil etmekteydi ve her bir masa o dönem için öncü rol oynamış kadın karaktere atfedilmişti. İlk grubu oluşturan masa kanadında yer alan davetliler, dünyanın oluşumundan Roma İmparatorluğu'na uzanan dönemi kapsıyordu. İkinci kanat Hıristiyanlığın başlangıcından Reformasyon'a kadar uzanırken, üçüncü kanat ise 17.yy'dan 20.yy'la kadar olan dönemi temsil ediyordu. Masaların üzerinde her kadın için yıldızlı şarap kadehi, çatal, kaşık, bıçak, nakışlı örtüler ve porselen tabak yer almaktaydı. Porselen tabaklar üzerinde atfedildiği kadının özelliklerine göre tasarlanmış vulva rölyefleri bulunuyordu. Vulvalar; yaratıcılık, özgürlük ve zarafetin simgesi olan kelebek formuna benzetilmişlerdi. Bu bağlamda vulvanın kelebeğe dönüşümü, kadınların erkek egemen kodlardan sıyrılıp, kendilerini özgürleştirmelerini ifade etmekteydi (Kadın Tarihi için Bir Anıt, Erişim Tarihi: 29 Nisan 2020).

Feminist akım devamında değerlendirilecek bir başka çalışma da güncel sanat dinamikleriyle üretimlerini hayata geçiren sanatçı Hale Tenger'in 'Turkish Delight' adlı çalışmasıdır. Sanatçı üretimlerinde, toplumsal olayların bıraktığı izleri ve karşıt kavramlara bakış açılarını bizlere yansıtmaktadır.

“Bütün bunların bir uzantısı olarak insan-toplum ilişkileri üzerinden kadın-erkek ilişkilerini irdelemiştir. Sanatçının 2003 yılında gerçekleştirdiği 'Türk Lokumu' adlı çalışmasında Priapos heykelciğini hassas bir malzeme olan seramikten yapmıştır. Bu şekilde erkeğin cinsel organı hassas ve kırılabilir bir yapıya büründürülmüştür. Bu çalışma aynı zamanda gösterilen üzerinden gösterilmeyeni anlatma çabasının da bir ifadesidir. Fallus'un varlığı kadının yokluğunu vurgulamaktadır” (Okan, 2012: 135).



Görsel 11. Hale Tenger, Turkish Delight, Ceramic glaze on majolica, 2003.

Çalışmalarında toplumsal konuları ele alan seramik sanatçısı ve akademisyen İnel İnal, 4. Sinop Bienali kapsamında yapmış olduğu yaklaşık üç bin adet seramik tabancayı, Sinop Çocuk İslah Evi'nde düzenlediği etkinlikte, ıslah evinde kalmakta olan 5-12 yaş arası çocuklarla boyatmış ve tabancaları da bir platform aracılığıyla İslah Evi'ndeki duvara yerleştirmiştir.



Görsel 12. İnel İnal, İslah Evi, Seramik, 2012.

İnal, söz konusu enstalasyon çalışmasıyla çocuk yaşta işledikleri suçlar nedeniyle ıslah evine kapatılan ve bu sebeple toplumdaki diğer yaşlılarına göre 'öteki' konumuna sokularak ayrıştırılan çocuklara bir gönderme yapmıştır. Anlatım dilinde aracı olarak da seramik malzemeyi kullanmıştır.

Çağdaş Türk seramik sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip olan Güngör Güner "Suyu Sergiliyorum-Toprak Su İlişkisi" adlı enstalasyon çalışması için şu ifadelerle yer vermiştir: "Bu yapıtta küllü karışıma gömülü silisli seramikler dünyanın oluşumunu; renkli su dolu torbalar İse bazen suların toprakları, bazen de toprakların suları kirletebileceğini simgeliyor" (Güner, 2020: 8).



Görsel 13. Güngör Güner, Suyu Sergiliyorum-Toprak Su İlişkisi, Seramik, Plastik poşet.

Güner çalışmasında kullandığı iki ana malzeme olan seramik ve plastik birbirine göre ‘öteki’ olan iki farklı malzemedir. İçerisinde suyu hapseden plastik poşetler, suyu muhafaza edebilmenin ötesinde malzeme yapısının elverdiği şeffaf yapıyla anlatım dilini zenginleştirmek adına katkıda bulunmuştur.

Bir kadın gözüyle kadın sorunlarına değinmiş seramik sanatçıların yazdığı makale ile bir araya getiren seramik sanatçısı ve akademisyen Elif Ağatekin toplumda ‘öteki’ olarak nitelendirilmiş söz konusu sınıf için şu tanımlamaya yer vermiştir: “*Kadın, öteden beri varoluşun gölge tarafını temsil edegelmiş, doğasını gizlerin karanlığıyla örtüp saklamaya her zaman eğilim göstermiştir*” (Ağatekin, 2016: 78). Bu konumuyla kadın varolduğu toplum koşullarına göre farklı sebeplerle ötekileştirilmiş ve her daim erkek popülasyonuna aslında ne kadar da güçlü, yapıcı, üretken ve değerli olduğunu kanıtlamak durumunda kalmıştır. Üzerine yüklenen sorumluluklarla yaşamın her alanında dimdik durmaya çalışan kadınlar, daha küçük yaşlarda evlilik ve onun getireceği sorumluluklar silsilesini de benimsemek durumunda bırakılmışlardır.

Bu sorumluluklardan biri olan bekaret ise bir genç kızın en değerli çeyizi olarak nitelenmiştir. Bu konuya vurgu yapmak isteyen santaçı Deniz Pireci, “Kendine Haksızlık Etme” adlı çalışmasında porselen birimlerden oluşturduğu gelinliği kırmızı lekeli duvarın önünde sergileyerek dikkatleri çekmeyi başarmıştır (Ağatekin, 2016: 79).



Görsel 14. Deniz Pireci, ‘Kendine Haksızlık Etme’, 2014.

Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın öncü isimlerinden birisi olan Burçak Bingöl'ün Galeri Zilberman'da yer verdiği ikinci solo sergisinin adı olan "Araba Sevdası", Rezaizade Mahmut Ekrem'in aynı adlı klasik romanından gelmektedir.

"1896'da yazılan bu roman, tipik bir aşk hikâyesinden farklı olarak; Türkiye'nin, Batı'daki sınıf, adab ve modernlik olgularındaki konumuna olan tutkusunu hikayeleştirerek, Batı'yla aynı düzeyde olabilme arzusuna ayna tutuyor. Yazar, mizahi, yer yer de alaycı bir üslupla, modern Türk'ün zihin karmaşasını okuyucuya aktarıyor. Batılılaşma projesinin bir sonucu olarak, Osmanlı geçmişinden sıyrılmış modern Türk'ün, bulanıklaşan kimliği, Doğu ve Batı, geçmiş ve gelecek arasında dolaşım duran bir karakter olarak betimleniyor" (Araba Sevdası, Erişim Tarihi 13.07.2020).

Doğu ile Batı'nın birbirine göre 'öteki' olma durumları, iki öteki kültür arasındaki uyum sürecinde yaşanagelmış durumlar sanatçının merceğinden geçmiştir.



Görsel 15. 'Seyir', Seramik, 200x190x30 cm, 2014.

"Bingöl, bu son sergisiyle, toplu hafıza, kimlik sorunsalı ve "arada olma" halini, biçimci olduğu kadar sezgisel; kavramsal olduğu kadar dekoratif unsurlarla irdeliyor. Doğu ekseninden yönelen bir bakışla, geleneksel sanatlardan eklemlediği motif, bezeme ve malzemelerle yeni olasılıklar üzerine düşünüyor; tekrar etme pratiğiyle oluşturduğu örüntüsel (pattern) desenler kurguluyor. Bingöl, Osmanlı ve İslam geleneğinin etkisindeki süslemeleri, bağlamından koparıp kopyalayarak, iz sürüyor, yeniden üretiyor ve yaratıcı sürece yoğunlaşarak yeni bir geleneğin oluşmasına olanak veriyor" (Araba Sevdası, Erişim Tarihi 13.07.2020).

'Seyir' adlı çalışma gerçek bir kamyondan kalıp alınarak, seramik malzemeden üretilmiş ve sergi mekânının merkezine konumlandırılarak sergide yer alan diğer çalışmalara kaynaklık etmesi sağlanmıştır.

“Öteki” Kavramı Kapsamında Uygulaması Gerçekleştirilen Seramik Çalışmalar

Makalenin bu bölümünde araştırmacı tarafından ‘Öteki’ kavramı çerçevesinde tasarlanan ve uygulaması yapılan çalışmalara yer verilecektir. Seramik malzemenin kullanıldığı çalışmalarda söz konusu kavram, seramik dekor yöntemlerinin çeşitliliğinden yararlanılarak aktarılmıştır.

Çalışma 1:

“Can Kırıkları I” adı verilen çalışma yüksek dereceli seramik döküm çamuruyla şekillendirilmiş, şekillendirilen parçaların yüzeyinde siyah pigmentle renklendirilmiş döküm çamuruyla astar dekoru uygulanmıştır. Yüzeyde kalan beyaz boşluklarda siyah sıraltı boyasıyla fırça dekor uygulanmış ve 1200°C’de elektrikli fırında pişirilmiştir.

Söz konusu çalışmada fırça dekoru uygulanan motif, Geleneksel Türk Sanatlarına ait motiflerden biri olan Rumi motifidir. Tüm sanat disiplinleri arasında içerisinde barındırdığı kurallar açısından farklı bir yerde tutulan Geleneksel Türk Sanatları bu özelliğiyle ‘öteki’ olarak varlık göstermektedir.



Görsel 16. Tuba Marmara, “Can Kırıkları I”, 25x35 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020.

Ayrıca çalışmada yer verilen sarı renkli parçalar, diğer elemanlarla aynı malzemeden yapılmış olmasına karşın farklı renkte olması dolayısıyla diğerlerine göre ‘öteki’ konumundadır.

Çalışma 2:

“Okyanus” adlı çalışma; yüksek dereceli renkli seramik döküm çamuruyla şekillendirilmiş ve üzerine fırça ile astar dekoru uygulanmıştır. Çalışma, 1200°C’de elektrikli fırında pişirilmiştir.



Görsel 17. Tuba Marmara, “Okyanus”, Çap 18 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020.

Dekorda kullanılan altı köşeli yıldız şeklinde birbirine geçme hatlardan oluşan madalyon motif İslam Sanatlarında kullanılan bir motiftir. Madalyon motifinin tam merkezinde yer alan kalyon deseni ise Antik Yunan’da kullanılmış olan bir kalyon desenidir. Çalışmada birbirine göre ‘öteki’ olan iki medeniyetin temsil niteliğindeki desenlerine yer verilmiş, böylelikle kavram izleyiciye aktarılmıştır.

Ayrıca çalışmanın üst kısmında yer alan ve deseni tamamlayan kırık parçada, negatif – pozitif alanlar yer değiştirmiş; bu durum parçaların birbirine göre ‘öteki’ olmalarına sebep olmasına karşın bütünü yani deseni tamamlamasına engel olmamıştır. Bu durum da bizlere, ‘öteki’ olma halinin bölücü bir unsur olmasının yanında birleştirici yönünün de var olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Çalışma 3:

“Can Kırıkları II” adı verilen çalışma yüksek dereceli seramik döküm çamuruyla şekillendirilmiştir. İki ayrı parçadan oluşan çalışmada her bir parçada farklı renkte astarla yüzey dekorları yapılmıştır. Parçalar sarı döküm çamuruyla şekillendirilmiş fıncanın kırık parçalarıyla birleştirilmiştir. Çalışma, 1200°C’de elektrikli fırında pişirilmiştir.



Görsel 18. Tuba Marmara, “Can Parçaları II”, 25x35 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020.

Bir bütün halindeki tabağın iki ayrı parçası birbirinden farklı şekil ve renkte dekore edilerek, kendi aralarında ‘öteki’ olma durumundadırlar.

Bu iki parçayı birbirine bağlayan fincan ise renk ve şekli bakımından diğer elemanlardan farklı olmanın yanında; işlevsel bir ürün olmasına karşın, kırılarak yüzeye monte edilmesiyle işlevsellik bağlamından koparılmış, böylelikle de kullanım amacı bakımından emsali olan işlevsel ürünlere göre ‘öteki’ konumuna sokulmuştur.

Çalışma 4:

“Mixed” adı verilen çalışma yüksek dereceli seramik döküm çamuruyla şekillendirilmiştir. Farklı çaplardaki tabakların birbirine montajıyla üretilen çalışmada, sırtaltı boyayla farklı alanlar elde edilmiş; desen kimi yerde fırça dekoruyla, kimi yerde ise sgraffito tekniğiyle yüzeye işlenmiştir. Çalışma, 1200°C’de elektrikli fırında pişirilmiştir. 740°C’de ikinci pişirim yapılarak, çalışmanın sağ kısmında monte edilmiş olan parçanın bir kısmına altın dekor uygulanmıştır.



Görsel 19. Tuba Marmara, “Mixed”, çap 25 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020.

Üst üste monte edilmiş dairesel parçalar farklı çapta ve farklı dekor alanları dolayısıyla birbirlerine göre ‘öteki’ konumdadırlar. Ayrıca serbest desenlerin yanında, Geleneksel Türk Sanatlarına ait motiflerden biri olan Gül motifinin de kullanılması çalışmada yer alan ‘öteki’ unsurlarından bir diğeridir. Yine en üst katmanda yer verilen kırık fincan parçası da biçim açısından diğer elemanlardan farklı olması bakımından ‘öteki’ olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma 5:



Görsel 20. Tuba Marmara, “Striped”, 25x30 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020.

“Striped” adlı çalışma yüksek dereceli seramik döküm çamuruyla şekillendirilmiştir. Renkli alanların astar uygulaması ile elde edildiği çalışma, bütün haldeki seramik tabağın farklı ebatlarda kesilen parçalarından üretilmiştir. Çalışma, 1200°C’de elektrikli fırında pişirilmiştir. 740°C’de ikinci pişirimle altın dekoru uygulanmıştır.

Çalışmayı oluşturan parçalar biçim ve renk açısından birbirlerine göre ‘öteki’ olarak değerlendirilmektedir. Sarı renkli parça her ne kadar renk ve biçim açısından ‘öteki’ olsa da parçaları birleştirmesi ve çalışmayı tamamlaması açısından bağlayıcı bir unsur olmuştur. Tıpkı iki numaralı çalışmada olduğu gibi ‘öteki’ olma halinin birleştirici yönünün de olabileceğini; bunun yanında, çalışmaya kattığı değer gibi, bulunduğu ortama da değer katabileceğini, aslında bunun bir zenginlik ve çeşitlilik olduğunu bizlere kanıtlar niteliktedir.

Bilindiği gibi altın maddi değer açısından üst sıralarda yer alan bir malzemedir. Bu bakımdan da çalışmada yer alan altın dekorlu parça çalışmaya görsel bir güç katmasının yanında tüm bilinen özellikleri sebebiyle de ‘öteki’ olarak nitelendirilebilecek bir konumdadır.

Sonuç

‘Öteki’ kavramı merkezindeki referansa göre şekillenen, onun özelliklerine göre çevresindekilerden kendisini ayırtıran; bölücü ve kimi zaman dışlayıcı tavrının yanında

çeşitliliğin oluşturduğu zenginliği de içinde barındıran, bunun yanında eksik olanı tamamlayabilme yetisine de sahip olan bir kavramdır.

Hayatın tam da içinde var olan ve her ortamda, her durumda, insanın içinde bulunduğu her sosyal sınıf ve statüde karşısına çıkabilecek kavram, bu özellikleri dolayısıyla felsefeden sosyolojiye, edebiyattan plastik sanatın pek çok dalına kadar geniş bir alanda araştırma konusu olmuş ve üzerine düşünülmüştür.

Diğer sanat dallarında da olduğu gibi seramik sanatı alanında işlenen bu kavram çoğu zaman oluşturulan eserin ana temasını ifade etmese de, aslında neredeyse üretilen her çalışma ya da eserde bir şekilde kendini gösterir durumdadır. Çünkü ikiliğin, diğer bir deyişle zıtlığın olduğu her yerde ‘öteki’ de vardır aslında. Çağdaş seramik sanatı da, seramik malzemenin sunduğu üretim alternatiflerinin zenginliği bakımından söz konusu ikiliklerin, zıtlıkların, dolayısıyla ‘öteki’ nin kolaylıkla işlenebileceği bir sanat dalıdır. Şekil verme açısından sunduğu çeşitliliğin yanında, dekor ve pişirim teknikleri sayesinde anlatım dilini zenginleştirebilmek bakımından da pek çok avantaj sağlamaktadır.

Seramiğin ifade diline katkıda bulunan yapısı çerçevesinde makale kapsamında üretilen ve ‘öteki’ kavramının işlendiği çalışmalardan da anlaşılacağı gibi; ister biçimsel farklılıklar, ister yüzeye işlenen dekorların temsil ettiği etnik ya da kültürel kodların yüklemiş olduğu farklılıklar olsun, her biri bir araya geldiğinde bir bütünü tamamlayan parçalar olmuşlardır. Eserin olmazsa olmaz elamanları haline dönüşen bu parçalar bize, ilk olarak dışlayıcı bir kavram olarak zihinlerde karşılık bulan ‘öteki’ nin, birleştirici ve tamamlayıcı, yani olumlu yönünü de bizlere kanıtlar niteliktedir. Diğer bir yandan makale kapsamında uygulanan çalışmalarda ‘öteki’ olana gönderme yapmak adına Deridda’nın yapıbozum/yapısöküm tekniği de referans alınmıştır. Bir bütüne ait parçaların tekrar bir araya getirilmesiyle elde edilmiş olan örnek çalışmalarda parçalar her ne kadar birbirlerine göre öteki olsalar da aslında aynı bütünün bozulmuş (parçalanmış) öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Kaynakça

- Ağatekin, E. (2016). “Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 77-90.
- Apaydın, E. (2006). *Levinas Felsefesinde Öznelik ve Öteki Problemi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Ün. SBE Felsefe Tarihi Anabilim Dalı.
- Çalışkan, S. (2011). *Çağdaş Sanatta; Öteki Kavramının Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Ün. SBE Resim Anasanat Dalı.
- Demir, T. (2018). *Kavram Olarak "Öteki"ye Göre Sevim Burak'ın Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Aydın Ün. SBE Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı.
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göğüş, B. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Araştırma Merkezi.

- Kılıç, S. (2006). *Jean Paul Sartre'nin Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı*. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Ün. SBE Felsefe Anabilim Dalı.
- Kosova, E. (2011). *Esra Ersen Yüz Yüze*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nahya, Z. N. (2010). *Avrupa Birliği Bağlamında İmge ve Ötekileştirme*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE Halkbilim (Etnoloji) Anabilim Dalı.
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme Cadılar Yerliler Avrupalılar. *Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27-38.
- Okan, B. K. (2012). *Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 123-138.
- Özeskici, E. (2017). *'Öteki' Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Selvi, Y. (2014). *Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Deridda Etkisi*: Yapıbozum. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 79-98.
- Tunç, Z. E. (2019). *Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Köylülük ve Kentlilik*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi SBE Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Ulağlı, S. (2017). *Batı'da "Öteki"nin Kültürel ve İdeolojik Dönüşümü*. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

İnternet Kaynakça

- Araba Sevdası, Zilbermangallery: <https://www.zilbermangallery.com/araba-sevdasi-e144-tr>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020).
- Gülüş. Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi". Gülüşün Dünyası: <https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoakşam-yemeği-partisi/>. (Erişim Tarihi: 30.04.2020).
- Güner, G. Seramik Eğitiminde İskaladığımız Bir Değerimiz Çini. Türk Seramik Derneği: [http://www.turkser.org.tr/seres14/docs/bildiri_ozetleri/invited/Seramik%20E%C4%9Fitiminde%20Iskalad%C4%B1%C4%9F%C4%B1m%C4%B1z%20bir%20de%C4%9Ferimiz%20C3%87%C4%B0N%C4%B0%20\(1\)-G%C3%BCng%C3%B6r%20G%C3%BCner.pdf](http://www.turkser.org.tr/seres14/docs/bildiri_ozetleri/invited/Seramik%20E%C4%9Fitiminde%20Iskalad%C4%B1%C4%9F%C4%B1m%C4%B1z%20bir%20de%C4%9Ferimiz%20C3%87%C4%B0N%C4%B0%20(1)-G%C3%BCng%C3%B6r%20G%C3%BCner.pdf), (Erişim Tarihi: 30.04.2020).
- Keser, İ., & Keser, N. Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi. Researchgate: https://www.researchgate.net/publication/286640190_KADIN_TARIHI_ICIN_BIR_ANIT_AKSAM_YEMEGI_PARTISI, (Erişim Tarihi: 29.04.2020).
- Milliyet Blog. Neşet Günal'ın Resimleri: Anadolu İnsanın Sessiz Çılgılığı. Milliyet Blog: <http://blog.milliyet.com.tr/neset-gunal-in-resimleri--anadolu-insaninin-sessiz-cigligi-/Blog/?BlogNo=168905>, (Erişim Tarihi: 21.04.2020).
- Nev, G. Yeni Şehir, Eski Şehrin Ancak Bir Kısmından İbaredir. docplayer: <https://docplayer.biz.tr/123138701-Degerli-katkilari-ile-avusturya-buyukelciligi->

ankara-avusturya-egitim-sanat-ve-kultur-bakanligi-viyana-sehri-kultur-bolumu.html, (Erişim Tarihi: 28.04.2020).

Özkan, S. Ç. Deridda'da Ben ve Öteki. Docplayer: <https://docplayer.biz.tr/104654763-Derrida-da-ben-ve-oteki.html>, (Erişim Tarihi: 14.09.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Ekmek ve Balık Mucizesi, M.S. 520 dolayları. Gombrich, E. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 137.
- Görsel 2.** Correggio, İsa'nın Doğuşu, 1530 dolayları. Gombrich, E. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 336.
- Görsel 3.** Vincent Willem van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm. Özeskici, E. (2017). Sanatta Yeterlik Tezi. 'Öteki' Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, s. 20.
- Görsel 4.** Jean-François Millet, Başak Toplayan Kanınlar, 1857. Gombrich, E. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 509.
- Görsel 5.** Nuri İyem, Ağıt, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-012/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 6.** Neşet Günel, Sorun-Sorum I, 1990, tuval üzerine yağlıboya, <https://tr.pinterest.com/pin/335870084690939159/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 7.** Esra Ersen, Karussel, 1998, <https://www.diepresse.com/534218/ausstellung-turkenkopfe-und-kopfgeburten>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 8.** Canan Dağdelen, OTHER dot/ ÖTEKİ dot,; metal, ince çelik kordon, ayna, 2010, <http://canandagdelen.com/works/works-2010/other-dot/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 9.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party, 1974-1979. <https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoakşam-yemeği-partisi/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 10.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party (detay), 1974-1979. <https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoakşam-yemeği-partisi/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 11.** Hale Tenger, Turkish Delight, Ceramic glaze on majolica,2003. <https://www.artsy.net/artwork/hale-tenger-turkish-delight>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 12.** İnel İnal, Islah Evi, Seramik, 2012. <http://inselinal.blogspot.com/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 13.** Güngör Güner, Suyu Sergiliyorum-Toprak Su İlişkisi, Seramik, Plastik poşet. <http://inselinal.blogspot.com/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)

- Görsel 14.** Deniz Pireci, ‘Kendine Haksızlık Etme’, 2014. <https://kavrakoglu.com/siddet-108-turkiyede-siddet-3-gelenekler-2/>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020)
- Görsel 15.** ‘Seyir’, Seramik, 200x190x30 cm, 2014. <https://www.zilbermangallery.com/araba-sevdasi-e144-tr.htm>, (Erişim Tarihi: 13.07.2020).
- Görsel 16.** Tuba Marmara, “Can Kırıkları I”, 25x35 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020. Tuba Marmara arşivinden.
- Görsel 17.** Tuba Marmara, “Okyanus”, Çap 18 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020. Tuba Marmara arşivinden.
- Görsel 18.** Tuba Marmara, “Can Parçaları II”, 25x35 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020. Tuba Marmara arşivinden.
- Görsel 19.** Tuba Marmara, “Mixed”, çap 25 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020. Tuba Marmara arşivinden.
- Görsel 20.** Tuba Marmara, “Striped”, 25x30 cm, yüksek dereceli seramik döküm çamuru, 2020. Tuba Marmara arşivinden.



KUZGUN ACAR'IN HEYKELLERİNDE KONSTRÜKTİVİST YAKLAŞIMLAR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER THOUGHTS ON CONSTRUCTIVIST APPROACHES IN KUZGUN ACAR'S SCULPTURES

Ömer Emre YAVUZ

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
Asst. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture

omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1404-4739>

Atıf/Citation

Yavuz, Ö. (2020). "Kuzgun Acar'ın Heykellerinde Konstrüktivist Yaklaşımlar Üzerine Düşünceler".
Sanat Dergisi, (36), 103-116.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.741974>

Öz

Bu çalışmada heykeltıraş Kuzgun Acar'ın 1957 ve 1962 yıllarında sergilediği kafes teli heykelleri ile bazı Konstrüktivist heykeller arasında görülen paralellikler üzerinde durulmaktadır. Sanatçının eserleri, özellikle 1920'lerden itibaren Rus Konstrüktivist sanatçılarının yapıları ve Konstrüktivizm akımının temel kuramları üzerinden gidilerek değerlendirilmiştir. Kuzgun Acar'ın heykellerinde kullanmak üzere seçtiği malzemeler ve biçimlendirme prosedürleri değerlendirmede yol gösterici olmuştur. Makalenin ilk bölümünde Kuzgun Acar'ın Konstrüktivizm ile ilişkisinde dönemsel farklılıklara değinilmiş, kafes teli meselesine odaklanılan ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde ise heykeller, uzamsal form, *factura* ve soğuk strüktür gibi Konstrüktivist kavramlar ışığında ele alınmıştır. Bu bağlamda Acar'ın kafes teli heykelleri ile onlara sıklıkla benzetilen Gabo ve Pevsner gibi batıya göç eden sanatçıların yapıtlarının aksine özellikle Rus Konstrüktivist

Abstract

This study focuses on the analogy between the wire mesh sculptures exhibited by sculptor Kuzgun Acar in 1957 and 1962 and some Constructivist sculptures. The works of the artist were evaluated through the structures of Russian Constructivist artists and the basic theories of the Constructivism movement, especially since the 1920s. The materials and forming procedures that Kuzgun Acar choose to use in his sculptures were helpful in this evaluation. The first part of the article underlines Kuzgun Acar's periodically changing perspective on Constructivism. In the second, third and fourth sections, the issue of wire mesh material and how the artist uses them in his sculptures were discussed according to Constructivist concepts such as spatial form, *factura* and cold structure. In this context, unlike the works of artists who migrated to the west such as Gabo and Pevsner, which are often associate to Kuzgun Acar's wire mesh sculptures, the formal and conceptual

sanatçıların yapıtları arasında gözlemlenen formel ve kavramsal benzerlikler dikkat çekicidir. Diğer yandan Kuzgun Acar'ın heykel serüveni içerisinde Rus Konstrüktivizminin farklı yönelimlerinin de izlerini sürmek mümkündür. Bu yönelimler Kuzgun Acar'ı döneminin Türk heykeltıraşlarından ayrı değerlendirmek gerektiğini açıkça göstermektedir. Araştırmada, yukarıda söz edilen kavramlar ile Kuzgun Acar'ın kafes teli heykelleri arasında kurulan analogiler doğrultusunda bu heykellerin birer uzamsal konstrüksiyon olduğu sonucuna varılmıştır. Bununla beraber Ferit Edgü, Murat Ural, Maria Gough, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh ve Nikolai Tarabukin gibi eleştirmen ve yazarların kitap ve makaleleri çalışmamızın kavramsal arka planını oluşturmaya yardımcı olmuştur.

Anahtar kelimeler: Heykel, Konstrüktivizm, Uzamsallık, Faktura, Soğuk Strüktür

similarities observed between the works of Russian Constructivist artists are striking. On the other hand, it is possible to trace the different intentions of Russian Constructivism in his sculpture experience. These intentions clearly show that Kuzgun Acar should be evaluated separately from Turkish sculptors of his period. In the research, by establishing analogies between these concepts and the wire mesh sculptures of Kuzgun Acar, it was concluded that these sculptures are spatial constructions. Nonetheless, the writings of authors such as Ferit Edgü, Murat Ural, Maria Gough, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, helped to form the conceptual background of our study.

Key words: Sculpture, Constructivism, Spatiality, Faktura, Cold Structure

Giriş

Kuzgun Acar'ın Türk heykel tarihine damgasını vuran Elliler Modernizmi olarak adlandırılan dönem içerisinde önemli bir yeri vardır. Güzel Sanatlar Akademisi hocalarının öncülük ettiği 1950 sonrasındaki modernist açılımda birçok sanatçının *figüratif* heykeli terk ederek soyut çalışmalara yöneldiği bilinmektedir (Köksal, 2020: 22). Soyut sanata yönelen bu sanatçılar arasında Kuzgun Acar'da bu eğilimlerin zaman içinde dönüştüğü ve sadece soyut bir yönelim ile sınırlı kalmadığı ileri sürülebilir. Buna ek olarak Kuzgun, diğer soyut yönelimli sanatçılardan kullandığı malzeme ve teknik açısından da ayrılmaktadır. Kuzgun'un malzeme seçiminin arkasında Marcel Duchamp'ın hazır-nesne olgusu ve Vladimir Tatlin'in malzeme kültürü düşüncesi yatmaktadır. Kuzgun'un heykellerinde malzeme kültürü meselesine makalenin ilerleyen aşamalarında ayrıntılarıyla değinilecektir. Diğer yandan, Kuzgun'un heykellerinde hazır-nesne Duchamp'ta olduğu gibi doğrudan kullanılmamış, biçimlendirilmiştir. Yani bu heykeller bir hazır-nesne olarak çivi veya kafes teli *yardımla* ortaya çıkmaktadır (Duchamp, 1975: 142). Dolayısıyla, Kuzgun'un heykellerini üretmek için seçtiği malzemeler (çivi, kafes teli) bizi geleneksel heykel ile hazır-nesne yardımla yapılan heykeller arasında ontolojik bir ayrım yapmaya iter. Konunun derinlerine inildiğinde geleneksel heykel malzemesinden kopmanın ilk belirtileri Edgar Degas'ın *Ondört Yaşındaki Küçük Dansçı* (*Little Dancer of Fourteen*, 1881) adlı heykeline; on dokuzuncu yüzyıl heykel sanatına yabancı olan prefabrike unsurların, geleneksel üniter heykel yapısına sızması veya sokulması ile gerçekleştiği söylenebilir. Ancak bilindiği üzere ölümünden sonra bronz dökümü yapılan bu heykelde sadece dansçı kızın eteği

geleneksel heykel malzemesi değildir. Bu bağlamda en radikal kırılmanın Medardo Rosso ile ortaya çıktığı söylenebilir. Benjamin H. D. Buchloh, “Michael Asher and The Conclusion of Modernist Sculpture” adlı yazısında “*heykelsi materyallerle ilgili sembolik belirlemeler[in] sadece eser sahibinin profesyonel mizacından ortaya çıkma[dığını] — bireysel psikoseksüel yapısının elle tutulabilir kitleleri (kil gibi) modellemeye mi daha yatkın olduğu yoksa taş kesme veya ahşap oymayı mı tercih ettiği — aynı zamanda seyirci kitlenin beklentilerinden de kaynaklan[dığını]*” (H. D. Buchloh, 1983: 279) vurgular. Bu bağlamda “*Medardo Rosso'nun heykellerindeki gerçek radikal modernlik, eserlerinin birçoğunda bronz dökülmeye direnmiş ve heykel üretim sürecinin kendisi engellenmiş ve bal mumu ve alçı model aşamasında fragmanlaşmıştır: malzemeler kendi doğası gereği kahramansı veya yücelten çağrışımları oldukça net bir şekilde reddeder. Rosso sık sık heykellerindeki malzemelerin yanlarından fark edilmeden geçilmesini istediğini, çünkü bunların amacının etraflarındaki dünyanın bütünlüğü ile harmanlanmak olduğunu söylemiştir*” (H. D. Buchloh, 1983: 279). Buchloh'un yazısından anlaşıldığı üzere heykeltraşın malzeme seçimini belirleyen birçok etkenden söz edilebilir. Bu bağlamda Kuzgun'un geleneksel heykel malzemeleri yerine kafes teli ve çivi gibi malzemeleri seçiyor oluşu tıpkı Rosso'da olduğu gibi ciddi bir eleştirel tutuma işaret etmektedir. Kuzgun'un malzeme seçimi konusundaki bu eleştirel tutumu, ağırlıklı olarak geleneksel heykel malzemelerini kullanan 1950 sonrasındaki Türk heykeltraşlardan ayrı olarak değerlendirilmesini zorunlu kılar. Kuzgun Acar'ı diğer Türk heykeltraşlardan ayıran başka bir özellik de Konstrüktivizm'e olan yakınlığıdır.

1. Kuzgun Acar ve Konstrüktivizm

Kuzgun Acar'ın heykelleri ile Konstrüktivizm arasında doğrudan bir ilişki olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. Bu ilişki birçok sanat tarihçi ve eleştirmen tarafından ortaya konulmuş olmakla birlikte, bu çalışmada, Kuzgun Acar'ın heykellerinde Konstrüktivizm etkisine farklı bir bakış açısı getirmeye çalışılacaktır. Bu etki de ilk olarak 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezinde, sonrasında da 1962'de Paris Modern Sanatlar Müzesinde açtığı iki kişisel sergi için yaptığı kafes (elek) teli konstrüksiyonlar (Resim 1) üzerinden değerlendirilecektir.

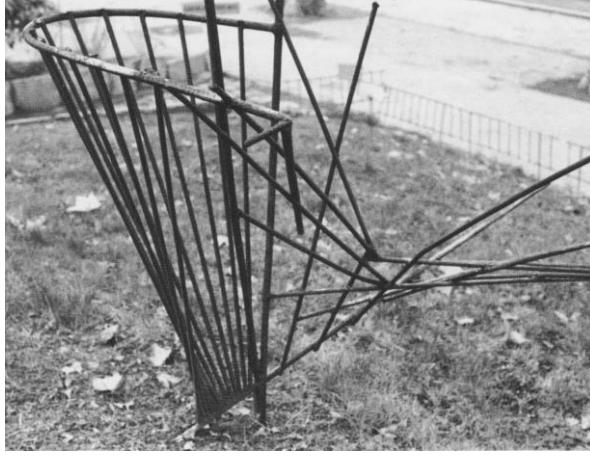


Resim 1. Kuzgun Acar Kafes Teli Heykeli ile Birlikte

Bununla beraber, mikro düzeyde sadece kafes teli heykellere odaklanarak, Kuzgun Acar'ın heykelleri hakkında bütünsel bir anlatıma ulaşabilmek çalışmanın ana hedefleri arasında yer almaktadır. Öncelikle Konstrüktivizm akımına kısaca bakılacak olursa: 20. yüzyılın başında Avrupa'da gelişen modern sanat akımları arasında çok önemli bir yeri olan Konstrüktivizm'in esas olarak Rusya'da geliştiği ve Paris'e göç eden Rus sanatçılar aracılığıyla Avrupa'ya yayılan bir sanat akımı olduğu söylenebilir. Konstrüktivist heykel anlayışının etkilerinin, eğitim amacıyla Paris'e gönderilen sanatçılarımız aracılığı ile ülkemiz heykel sanatına da yansıdığı gözlemlenmektedir. Özellikle ülkemizde 1950'li yıllardan itibaren soyut heykel sanatının ilk örneklerini veren Ali Hadi Bara, İlhan Koman, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner ve Kuzgun Acar gibi sanatçılarımızın yapıtlarında Konstrüktivist etkilere rastlamak mümkündür.

Aslında Konstrüktivizm ele alındığında tek bir Konstrüktivizm'den bahsetmenin de mümkün olmadığı fark edilebilir. Konstrüktivizm Rusya'da iki farklı yönelim sergilemiştir. Bunlardan ilki Tatlin'in önderliğinde, sanatın endüstriyel tasarıma yönelik alanlarda topluma hizmet ederek, işlevsel olması gerektiğini savunan *prodüktivist* yaklaşım; diğeri ise Gabo'nun çizgisinde gelişerek Avrupa'ya yayılan ve işlevsel bir mantığı ve rasyonalitesi olmayan yaklaşımdır. Kuzgun'un sanatsal serüvenine bakıldığında bu iki farklı yönelimin de sanatını etkilediği göze çarpar. Kuzgun'un sanatın işlevsizliği ve nihilizmi ile başlayan serüveninin giderek, estetikleştirilmiş malzemenin hayata döndürülmesi yoluyla sanatın işlevine doğru ilerlediği görülür. Sanatın işlevselliğine olan ilgisini Kuzgun şu sözler ile ifade etmektedir: "*Heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur... tepe noktaya bir yere koyarsın, süs olur; Fırlatır atarsın çöp olur... Ama bir işe yaradı mı, o zaman öpülesiye güzel olur doğru olur*" (Ural, 1997: 16). Bu bağlamda, 1973'te Cumhuriyetin Ellinci Yılı Kutlama Komitesi kentin çeşitli yerlerine konulmak üzere yirmi heykeltıraşa sipariş verdiğinde, bu isimler arasında yer alan Kuzgun, heykeli için Gülhane Parkı'nı seçer (Resim 2). Sadece süsleyen, başka bir işe yaramayan bir heykel yerine, insanların oradaki amaçları ve

gündelik yaşamı ile bütünleşmesini amaçlayan, parka piknik yapmaya gelen insanların eşyalarını üzerine asabileceği, isterse bir tarafına hamağını bağlayabileceği bir heykel tasarlar (Ural, 2004: 90).



Resim 2. Kuzgun Acar, Gülhane Parkı, 1973

Kuzgun Acar'ın heykel serüveninde sanatın işlevi meselesi elbette derinlemesine bir araştırmayı haketmekte ancak yukarıda yer alan açıklamaların bu çalışma bağlamında yeterli olacağı düşünülmektedir. Dolayısı ile kafes telinden heykellere odaklanmak daha uygun olacaktır. Aslında bu kafes telinden heykellerin önemini ilk kez dile getiren Ferit Edgü'dür. Edgü "Yarım Yüzyıllık Kopuk Sayfalar" adlı yazısında bu heykellerin önemini şöyle ifade etmektedir: "*Kuzgun, ne yazık ki onun sanatını çok uzaklara götürebileceğini düşündüğüm bu 'buluş'undan yeterince yararlanamadı... Ne var ki o yumuşak, kolayca biçimlendirilen elek tellerinin bir dokunuşla handiye kendiliğinden yarattığı olağanüstü hacimlere, onların hafif, uçarı şiirselliğine, bir kaynak ustası gibi çalıştığı metal heykellerinde hiçbir zaman ulaşamayacaktır*" (Edgü, 2004: 6-7). Ferit Edgü'nün çok uzaklara götürülebileceğini öngördüğü bu uygulama, Kuzgun'un "handiye kendiliğinden" ortaya çıkan eserlerinden birkaç yıl sonra, sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından literalist olarak eleştirilen minimalist sanatçıların heykelleriyle gerçekten de çok uzaklara götürülmüştür.

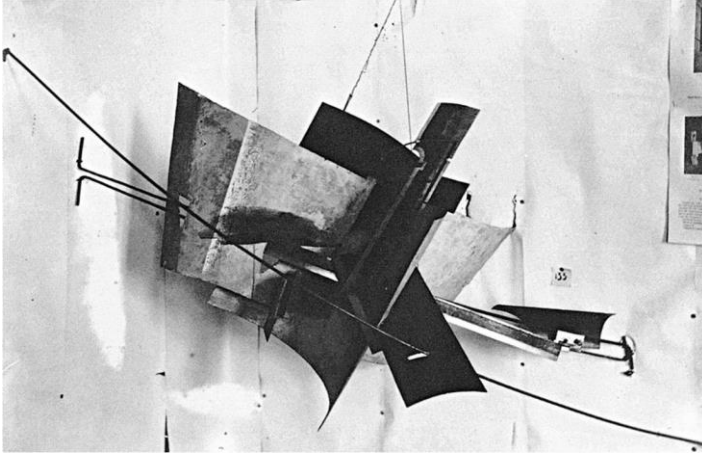
Kuzgun'un kafes teli heykelleri ile Konstrüktivizm arasındaki bağlantı formel açıdan değil, sanatçının kullandığı teknik ve uzamsallık düşüncesi açısından ele alındığında, söz konusu heykelleri ilk olarak "uzamsal form" kavramı ile ilişkilendirilebilir.

2. Uzamsal Form

Konstrüktivizm açısından "Uzamsal form" terimi, heykelin üç boyutlu alanını paylaşmasına rağmen, geleneksel kütle, durağanlık ve kalıcılık çağrışımları olan anıtsal heykel ile hiçbir şekilde karıştırılmaması gereken tamamen yeni bir çalışma türünü ifade

eder. Bu bağlamda, Picasso'nun, meslektaşı heykeltıraşlara, “uzamdan korkmayın, onu biçimlendirin” diye seslenmesi ile başlayan heykelin uzamsallığı düşüncesi ve Tatlin'in 1921 yılında Moskova'daki bir Sanat Kültürü Enstitüsü [INKhUK] toplantısında “Gökyüzüne somut materyal olarak bakabilirim” (Gough, 1998: 90) sözü ve Aleksei Gan'ın 1922'de yayınlanan *Konstrüktivizm* adlı kitabında “Heykel, yerini nesnenin uzamsal çözümüne bırakmalıdır” (Gough, 1998: 90) sözleri dönemin uzamsal form düşüncesi açısından önemlidir.

Uzamsal form'un öncüleri olarak geçen Karl Ioganson, Konstantin Medunetskii, Stenberg kardeşler ve Aleksandr Rodchenko, devlet tarafından finanse edilen INKhUK'un beyin takımının üyesiydiler. Bu beş uzamsalcı Mart 1921'de kendilerini "Konstrüktivist" ilan ettiklerinde, eserleri için "uzamsal konstrüksiyon" terimini seçtiler. 1921'in ilkbaharında devlet koleksiyonlarında temsil edilen sanatçılardan hazırlanan bir listeye göre, Rodchenko, Ioganson, Stenberg kardeşler ve Medunetskii “Konstrüktivist”, Tatlin, Prusakov ile birlikte "konstrüksiyonlar" yapanlar; Korolev, Lavinskii ve Gabo ise "heykel" yapan sanatçılar olarak sınıflandırılmaktadır. Temellendirmemizi, heykel yapan sanatçılar üzerinden değil, konstrüksiyon yapan sanatçılar ve Konstrüktivistler üzerinden yapmayı daha doğru buluyoruz. Çünkü, bütün heykeller uzamı işgal ederken, uzamsal konstrüksiyon boş uzam adı verilen alanı "somut" malzeme olarak ele alır ve geliştirir. Uzamsal konstrüksiyon malzemeyi düzenler, kütle ve ağırlığa başvurmadan sadece hacmi beyan eder ancak onu doldurmaz. Bu anlamda formun içi ile dışı arasındaki geleneksel ayrımı da fesheder. Ancak 1922'nin sonunda modernist heykel ile kütlenin ortadan kaldırılması ve mimari mekânın dâhil edilmesi zaten daha evvel Tatlin'in köşe karşı rölyefleri (Resim 3) ve Picasso'nun konstrüksiyonları ve stüdyo enstalasyonlarının paylaştığı uygulamalardır. Picasso'nun 1912 yılında yaptığı Gitar heykeli (Resim 4) ilk defa üst üste planların oluşturduğu uzama girmeyi mümkün kılması ve heykelsi formun durağanlığını yapı sökülümüne uğratması açısından önemlidir.



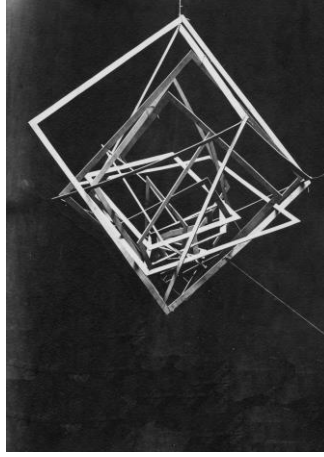
Resim 3. Vladimir Tatlin, Köşe Karşı Rölyef no: 133, (Corner Counter Relief no:133), 1914



Resim 4. Pablo Picasso, Gitar, (Guitar), 1912

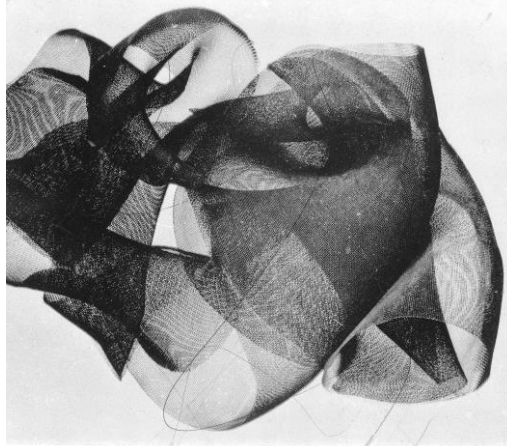
Gitar heykelinden önce “batı heykeli yontulmuş ya da döküm yapılmış olsun ya kütleden ve çevrelendiği uzamdan kendini ayıran bir hacimden oluşur ya da bir alçak-rölyef durumuna dönerdi” (Alain-Bois, 2016: 39). Tatlin, Gitar heykelinin olası etkilerini anlamış ve içine fiziksel olarak girebileceğiniz konstrüksiyonlar icat etmiştir. Bu durum, heykelin izleyicinin davranışsal alanına girmesini ifade eder. Bu anlamda uzamsal form düşüncesinin heykel sanatında ilk kez Tatlin’in karşı köşe rölyefleri ile ortaya çıktığı öne sürülebilir.

Heykelleri için “Uzamsal form” terimini seçen sanatçılar arasında Kuzgun’un kafes teli heykellerine yakın bir örnek Aleksandr Rodchenko’nun asılı uzamsal konstrüksiyonlarıdır (Resim 5). Rodchenko’nun uzamsal form anlayışı eserin strüktürünü formun kendisi olarak tanımlar. Onun asılı uzamsal konstrüksiyonları, kaide üzerindeki statik heykel kütleleri yerine, görünür strüktürlere sahip dinamik formlardır ve sanat objelerinden ziyade “laboratuvar çalışması” olarak değerlendirildiler.



Resim 5. Aleksandr Rodchenko, Asılı Uzamsal Konstrüksiyon no:11, (Hanging Spatial Construction no:11), 1921

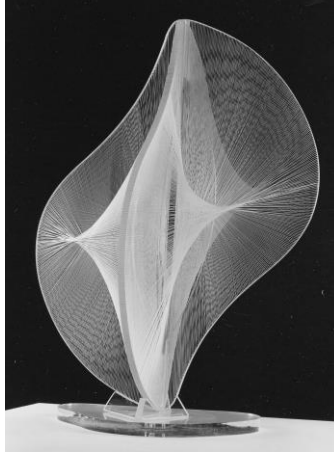
Bu bağlamda Kuzgun Acar'ın kafes teli heykelleri de bu uzamsal konstrüksiyon düşüncesi ile doğrudan ilişkilidir ve bir nevi laboratuvar çalışması niteliğindedir. Bu heykeller, kafes telinin kesilip kendi içinde bükülerek örülmesi ile ortaya çıkmaktadır. Asılı duran bu heykellerin strüktürleri de kendileri kadar şeffaftır. Ferit Edgü, 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezi'nde ilk kez sergilenen bu bulutsu heykeller (resim 6) ile ilgili şu sözleri söylemektedir: *“Tavandan asılan bu hacimleri gördüğümde, bu yontuların, boşlukta ve boşluğu çevreleyerek ve çevrelediği boşluğu da görünür kılarak yontucunun en büyük sorununa bir çözüm getirdiği kanısı uyanmıştır bende”* (Ural, 1997: 50).



Resim 6. Kuzgun Acar, Kafes Teli Heykel

Ferit Edgü'nün bu yorumu, meseleyi Konstrüktivizm'in Avrupa'daki örnekleri ile, örneğin Naum Gabo (Resim 7) ve Antoine Pevsner'in (resim 8) işleri ile boşluğu

sadece plastik bir materyal olarak kullanması açısından değerlendirdiğini gösterir. Bunun bir sebebi Konstrüktivizm'in Batı'da ilk algılanışında Gabo ve Pevsner gibi Avrupa'ya göç eden sanatçıların daha çok biliniyor oluşu olabilir.



Resim 7. Naum Gabo, Linear Konstrüksiyon no:2, (Linear Construction no:2), 1970



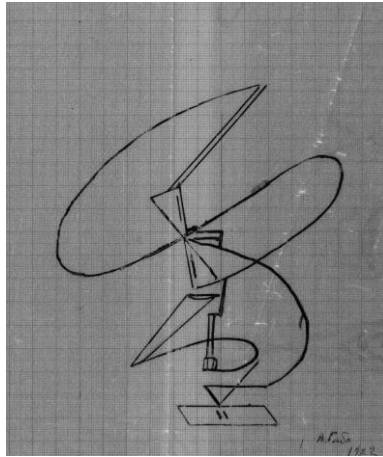
Resim 8. Antoine Pevsner, Yumurta İçinde Konstrüksiyon, (Construction in the egg), 1948

Tatlin ve Rodchenko ise 1960'lara kadar Batı'da pek bilinmiyordu. Dolayısıyla, boşluğu ele alırken, Rus Konstrüktivizm'i'nin özellikle de Rodchenko'nun 1920-1'deki asılı uzamsal konstrüksiyonlarını yerden ve duvardan kurtararak özerklik sağladığı heykeller ile Kuzgun'un uzamın sadece içi ile değil dışı ile de ilgilendiği asılı heykelleri birbirine benzerlik gösterir. Yani Kuzgun, konstrüksiyonlarını Rodchenko gibi asarak uzamı sadece heykelin plastik bir elemanı olarak görmediği, heykelin yer aldığı uzamı da mesele edindiğini açıkça ortaya koyar. Heykeli asmak, örneğin Man Ray'in Rodchenko ile aynı yıl gerçekleştirdiği *Obstruction* (Engelleme) (Resim 9) heykelinde ya da Naum Gabo'nun *Kinetik Bir Konstrüksiyon İçin Eski*'nde (Resim 10) olduğu gibi

farklı şekillerde uygulanıyorsa da, bizim için önemli olan bunun uzamsallık meselesi ile ilişkisidir. Man Ray'ın heykeli daha sonraları mobil olarak tanımlanacaktır.



Resim 9. Man Ray, Engelleme, (Obstruction), 1920



Resim 10. Naum Gabo, Kinetik Bir Konstrüksiyon İçin Eskiz, (Sketch for a Kinetic Construction), 1922

Oysa Kuzgun, bir konstrüksiyon olarak asılı duran heykellerinde hareket ile değil uzam ve yerçekimi ile hesaplaşmaktadır. Dolayısıyla da bu heykeller kinetik ya da mobil olmayan, sadece hava akımı ya da insan dokunuşu ile hareket edebilecekleri hissi uyandıran konstrüksiyonlardır.

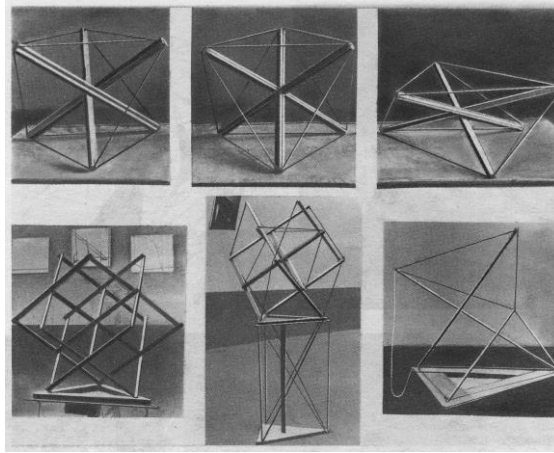
3. Faktura

Kuzgun'un kafes telini biçimlendirme yöntemi, Konstrüktivizm'in temel kavramlarından biri olan *faktura* ile ilişkilidir. Aslında *faktura*'nın İngilizce karşılığı, birçok yazarın gözlemediği gibi, kelimenin Rus Avangardı için özel önemini yakalayamayan "doku" dur. *Faktura* ilk olarak 1912 yılında David Burluk'un Fütürist

manifestosu olan "Kamu Zevkine Bir Tokat"ında (A Slap in the Face of Public Taste) ve aynı yıl Mikhail Larionov'un "Rayonist Manifestosu"nda tanımlandı. Burada *faktura*'nın daha genel ve çağdaş bir tanımını yapan INKhUK akademik sekreteri, eleştirmen Nikolai Tarabukin'in tanımından yola çıkılacaktır. Şöyle söylemektedir Tarabukin: "Faktura ile materyalin işlenmesini kastediyoruz. Materyal formları belirler, tersini değil. Ahşap, metal, cam vb. gibi malzemeler farklı konstrüksiyonlar uygular. Sonuç olarak, bir nesnenin Konstrüktivist organizasyonu kullanılan malzemelere bağlıdır" (Tarabukin, 1972: 104). O halde, Kuzgun'un kafes teli heykelleri de materyalin formu belirleyişi açısından *faktura* ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, Kuzgun'un kafes teli heykellerinin kendiliğindenliği, materyalinin formu belirlemesi anlamına gelmektedir. Materyalin formları belirlemesi de esasen Tatlin'in malzeme kültürü düşüncesinden kaynaklanır. Bu düşünce ile benzerliği bakımından Kuzgun'un şu sözleri dikkat çekicidir: "Önce sevmek gerek... karşına bir malzeme çıkar, ona sevgiyle yanaştıkça, sokuldukça tanırırsın. Tanıdıkça da seversin. Bir kere sevdin mi, gönlünü verdin mi bu malzemeye, nakış da olur, heykel de mask da" (Ural, 1997: 16). Kuzgun'un asılı konstrüksiyonlarında *faktura* malzemenin bilinçli ve amacına uygun kullanılması sonucu ortaya çıkmaktadır.

4. Soğuk Strüktür

Kuzgun'un kafes teli heykellerinde, birçok heykelinde kullandığı kaynak tekniğine başvurmayı da yine bir Konstrüktivist kavram olan "soğuk strüktür" ile ilişkilidir. Karl Ioganson'ın "soğuk strüktür" kavramı (Resim 11) heykeltıraşlar arasında yaygın bir ifade olan "soğuk form" görüşü ile ilgilidir. Burada kullanılan soğuk terimi aslında gayet açık bir şekilde malzemenin ısı ile erimediğini, sıcak perçin yerine cıvata ve somunlar gibi basit bağlantıların kullanılmasını ifade eder.



Resim 11. Karl Ioganson, Uzamsal Konstrüksiyonlar, (Spatial Constructions), 1921

Dolayısıyla "Soğuk strüktür" kavramı da malzemenin yapısal gücü ile ilgilidir. "Metal işleme için "soğuk strüktür", dövme veya kaynak yapılmadan üretilen bir yapı anlamına gelir" (Gough, 1998: 103). Kuzgun'un cıvata ve somun dahi kullanmaksızın

heykelin kendi birimi olan tel ile örmesi ya da bağlaması bunların birer soğuk strüktür olduğunu açıkça gösterir. Kuzgun'un bu eserlerinde telin, yapıtının bütünlüğüne yol açan yapısal bir işlevi vardır. Kuzgun'un bu yapıtları ile sıklıkla ilişkilendirilen Pevsner ise yapıtlarının ana iskeletini kurup çok ince bronz tellerle, tek tek ördükten sonra lehimleyerek 'inşa' ediyordu (Edgü, 2004: 6). O halde, bu heykelleri Kuzgun'un çivilerden ya da metal çubuklardan yaptığı heykeller ile ilişkilendirmek daha doğru olur.

Sonuç

Kuzgun Acar'ın heykelleri Türk heykel sanatının Elliler Modernizmi içerisinde öncü bir rol üstlenir. Döneminin sanat anlayışı bağlamında ona öncü denilebilmesinin gerekçeleri yukarıdaki metinde özetlenmeye çalışılmıştır. Malzeme seçiminden biçimlendirme yöntemine kadar değerlendirilen olgular onun heykelinin özellikle Konstrüktivist heykel geleneği ile ilişkisini ortaya koyar niteliktedir. Bununla beraber, özellikle kafes telinden oluşturduğu heykellerinde formun iç uzamı ile ilgilenen Avrupa Konstrüktivizminden çok formun içi ve dışına dair ayrımı ortadan kaldıran Rus Konstrüktivizminin izleri görülmektedir. Bu öne sürüşü olanaklı kılan, heykellerini asılı olarak sergilemesidir. Heykeli asma düşüncesinin kökleri hem Rusya hem de Avrupa heykelinde 1920'li yıllara kadar uzanmaktadır. Ancak Kuzgun'un heykellerini asıyor oluşu bu heykellerin birer mobil olduğu ya da kinetik özellikler taşıdığı anlamına gelmemektedir. Öne sürüşümüzün can alıcı noktasını oluşturan analogi bu heykellerde Kuzgun'un hareket yerine yerçekimi ile ilgilenmesidir. Kuzgun'un kafes teli heykellerinin dokunulduğunda hareket edebilecekleri hissi uyandırdığı için mobil ya da kinetik olduklarını söylemek doğru olmaz. Çünkü heykeller sadece optik olarak bu hissi uyandırmaktadır. Elbette izleyici galeri protokollerini ihlal ederek onlara dokunarak hareket etmelerini sağlayabilir ancak, bu hareket mobil ya da kinetik heykellerdeki harekete benzemeyecektir. Heykeller bu düşünceyle tasarlandıklarına dair bir ipucu da vermemektedir. Bununla beraber, Kuzgun'un kafes teli heykelleri ile ilgili birçok yorum, boşluk kavramı ile ilgilenmiş, ancak uzamsallık meselesine pek değinmemiştir. Kafes telinden oluşturduğu heykellerinde uzamsallık özellikle Konstrüktivist heykelin uzamsal form düşüncesi bağlamında değerlendirilmelidir. Kuzgun'un kafes teli heykellerinin Konstrüktivizmin uzamsal form, *faktura* ve soğuk strüktür kavramları ile bağlantılı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu heykeller birer uzamsal konstrüksiyon olarak tanımlanabilir.

Kaynakça

- Alain-Bois, Y. (2016). *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism (Third Edition)*. London: Thames &Hudson Press.
- Edgü, F. (2004). *Yarım Yüzyıllık Kopuk Sayfalar, Kuzgun Acar*. Türkiye İş Bankası Sergi Kataloğu.
- Gough, M. (1998). "In the Laboratory of Constructivism. Karl Ioganson's Cold Structures", *October* 84.

H. D. Buchloh, B. (1983). "Michael Asher and The Conclusion of Modernist Sculpture", *Art Institute of Chicago Museum Studies* Vol. 10, The Art Institute of Chicago Centennial Lectures.

Köksal, A. (2020). *İlhan Koman'ın 1947-1970 Arasındaki Üretimi ve Kaynakları, Açık Alan Sanat ve Tasarım Yazıları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Cilt:1, Sayı: 0.

Sanouillet, M., Peterson, E. (Ed), (1975). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson Ltd.

Tarabukin, N. (1972). *Le Dernier tableau*. Editions Champ Paris: Libre.

Ural, M. (1997). Kuzgun Acar, Milli Reasürans T.A.Ş.

Görsel Kaynakça

Resim 1. Kuzgun Acar kafes teli heykeli ile birlikte, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü Arşivi

Resim 2. Kuzgun Acar, Gülhane Parkı, 1973, Kuzgun Acar, Türkiye İş Bankası Sergi Kataloğu

Resim 3. Vladimir Tatlin, Köşe Karşı Rölyef no:133, Corner Counter Relief no:133, 1914, http://jeff-carter.net/html/wp-content/uploads/2015/10/Tatlin_Corner-Corner-Relief-1915.jpg (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

Resim 4. Pablo Picasso, Gitar, Guitar, 1912, <https://www.moma.org/collection/works/81723>, (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

Resim 5. Aleksandr Rodchenko, Asılı Uzamsal Konstrüksiyon no:11, Hanging Spatial Construction no:11, 1921, <https://influx.themissive.com/post/64118705695/alexander-rodchenko>, (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

Resim 6. Kuzgun Acar, Kafes teli heykel, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü Arşivi

Resim 7. Naum Gabo, Lineer Konstrüksiyon no:2, Linear Construction no:2, 1920, http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F2048411%2Fitem_3SZG6FFSPGNOPQUMODMHNJZTCUKG24B&repid=1 (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

Resim 8. Antoine Pevsner, Yumurta içinde konstrüksiyon, Construction in the egg, 1948, <https://www.albrightknox.org/artworks/196521-construction-dans-loeuf-construction-egg> (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

Resim 9. Man Ray, Engelleme, Obstruction, 1920, https://washingtonjewishweek.com/wp-content/uploads/2015/05/ARTS-Man-Ray-Obstruction-19201964-B84_0027.jpg (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).

- Resim 10.** Naum Gabo, Kinetik bir konstrüksiyon için eskiz, Sketch for a Kinetik Construction, 1922, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-sketch-for-a-kinetic-construction-t02154> (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).
- Resim 11.** Karl Ioganson, Uzamsal Konstrüksiyonlar, Spatial Constructions, 1921, https://monoskop.org/File:Ioganson_Karl_1921_Spatial_Constructions.jpg (Erişim Tarihi: 21. 05. 2020).



TÜRKİYE'DE MÜZİK BEĞENİSİ ÜZERİNE YAPILMIŞ OLAN AKADEMİK ÇALIŞMALARIN BİBLİYOGRAFİK YÖNTEMLE İNCELENMESİ*

INVESTIGATION OF ACADEMIC STUDIES CONDUCTED ON THE MUSIC LIKING IN TURKEY BY BIBLIOGRAPHICALLY

Şevki Özer AKÇAY

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü
Asst. Prof. Dr., Ataturk University, Fine Arts Faculty, Music Sciences Department

soakcay@atauni.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0493-9897>

Elif ERDEN

erdenelif31@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2438-901X>

Atıf/Citation

Akçay, Ş. Ö., Erden, E. (2020). "Türkiye'de Müzik Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Akademik Çalışmaların Bibliyografik Yöntemle İncelenmesi". *Sanat Dergisi*, (36), 117-134.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunijsfd.763079>

Öz

Beğeni, insan hayatının başlangıcından günümüze kadar olan süreçte yaşamımızın her alanında var olan bir kavramdır. Bu alanlardan birisi de müzik beğenisi. Müzik beğenisi basit bir olgu olmayıp, kültürel, sosyal, eğitsel, psikolojik ve kişilik özelliklerinden kaynaklanan pek çok etkeni kapsamaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların bibliyografik yöntemle incelenmesidir. Araştırma verileri, YÖK'ün Ulusal Tez Merkezi'nde kayıtlı olan, müzik beğenisi üzerine yazılmış 26 tez ve Google Akademik (Google Scholar) veri tabanından ulaşılan 16 makaleden elde edilmiştir. İncelenen tezler ve makalelerden elde edilen

Abstract

Liking is a concept that exists in every aspect of our life from the beginning of human life to the present day. One of these areas is the music liking. Music liking is not a simple phenomenon, and they include many factors that result from cultural, social, educational, psychological and personality traits.

The purpose of this research is the academic works conducted on music liking in Turkey is examined with bibliographic method. The research data on music liking were obtained from 26 theses registered in YÖK's (Council of Higher Education) National Thesis Center and 16 articles obtained from Google Scholar database. The data obtained from the theses and articles examined were analyzed according to year,

* Bu çalışma, Elif ERDEN'in Dr. Öğr. Üyesi Şevki Özer AKÇAY danışmanlığında hazırlanan "Türkiye'de Müzik Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Akademik Çalışmaların Bibliyografik Yöntemle İncelenmesi" adlı lisans tezinden geliştirilerek üretilmiştir.

veriler yıl, tür, yöntem, konu, üniversite ve enstitü ölçütlerine göre analiz edilerek nicel verilere dönüştürülmüş ve betimsel istatistik yöntemlerden frekans-yüzde kullanılarak analiz edilmiştir.

Araştırma sonucunda, Türkiye'de müzik beğeni üzerine yapılmış olan çalışmaların 2000'li yıllarda yaygın olduğu, büyük kısmının yüksek lisans tezi şeklinde yapıldığı, lisansüstü çalışmaların Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri enstitülerinde yoğunlaştığı, tüm çalışma türlerinde en çok tarama modelinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sonuçlardan hareketle, yeni çalışmaların karma yöntemlerin kullanıldığı modellerde tasarlanması; doktora/sanatta yeterlilik düzeyinde ve uluslararası yayına dönüşebilecek özelliklerde olması için daha fazla teşvik ve yönlendirme yapılması önerilmektedir.

Anahtar kelimeler: Müzik, Beğeni, Bibliyografya.

genre, method, subject, university and institute criteria and were converted into quantitative data and analyzed using descriptive statistical methods using frequency-percentage.

As a result, the works conducted on music liking in Turkey is widespread in the 2000s; most of them were made in the form of master thesis; postgraduate studies were concentrated in Social Sciences and Educational Sciences institutes; It was determined that the most screening model was used in all study types. Based on these results, It is recommended that designing new studies in models using mixed methods; more incentives and guidance be made in order to have a doctorate/art proficiency level and features that can turn into international publication.

Key words: Music, Liking, Bibliography.

Giriş

İnsanoğlunun var olması beğeniye de beraberinde getirmiştir. Şüphesiz bunlardan birisi müziksel beğenidir. Müziksel beğeni basit bir olay gibi görünse de aslında öyle değildir. Bir insanın herhangi bir müziğe karşı oluşturduğu tepki yaşadığı toplum yapısıyla, eğitim hayatıyla, sosyal ve psikolojik etkenlerle doğrudan ilgilidir. Hatta ve hatta bir insanın müzik zevki, kişiliği hakkında da birçok bilgi verebilir. Bunun yanı sıra insanların duygularını ifade etmesinde müzikal tercihleri büyük rol oynar. İnsanlar sevinçlerini, hüznlerini, heyecanlarını, öfkelerini ifade etmek için müziğe başvururlar. Böylelikle duygu durumlarının da müziksel beğeniye etkilediği söylenebilir.

Müziksel beğeni, kişiden kişiye, toplumdaki topluma farklılık göstererek farklı müzik türlerinin oluşumunu sağlamıştır. Aynı toplumda zaman içinde de farklılık göstererek müzik kültürünü oluşturmuştur. Bu kültür insanların müziksel beğenisinin oluşumunda en genel çerçevedir.

Müzik Beğeni

Beğeniye, “*kişinin bir şey için, güzel/çirkin, iyi/kötü, doğru/yanlış gibi olumluyu olumsuzdan ayıracak bir yargıya varmasını sağlayan yeti*” (Erinç, 2011: 79) olarak tanımlamak mümkündür. Bu tanımdan yola çıkarak müzik beğeni bireylerin herhangi bir müziği duygularıyla ilişkilendirmesi ve o müzikle ilgili olumlu tutumları şeklinde açıklanabilir. Bu tutumlar iyi, kötü, güzel, çirkin olarak gösterilen yargılardır. Bu durumda müzik beğenisini, bireylerin müziksel tutumları ve tercihleri olarak tanımlamak mümkündür. Müzik beğeni ve müzik tercihi birbirlerinden küçük bir farkla ayrı tutulan kavramlardır. Müzik tercihi kısa süreli seçimler olarak ifade edilirken, müzik beğeni

daha uzun vadeli (geniş zamanı kapsayan) seçimler olarak değerlendirilmektedir (Kaçmaz, 2017: 145).

Soykan (2012: 30) müziği, aşağı ve yüksek müzik olarak iki şekilde ele alır.

“Aşağı müzik, yalnızca ritme, yüksek müzik ise ritme, melodiye ve armoniye sahiptir. Müziğin her tarzı ritme sahiptir, ritim olmaksızın hiçbir müzik var olamaz. Ama eğer bir müzik tarzı yalnızca bu kategoride, bu basamakta kalmışsa o hiçbir melodiye, hiçbir armoniye sahip değilse, o aşağı müzik diye nitelendirilmektedir. Aşağı müzik bedeni etkilerken, yüksek müzik ruhu etkiler. Yüksek müzik için algılama ve hoşlanma duygusu yeterli değildir. Onun için başka bir şeye daha gerek vardır. Bu da estetik beğenidir”.

“Müziğin zengin çeşitliliğe, güçlü bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. İnsanın karmaşık bir varlık olduğundan yola çıkıldığında, müziğin her toplum için ifade ettikleri kimi zaman ortak noktada birleşirken, müzik zevkleri, beğenileri konusunda ayrışabilmektedir” (Şen, 2016: 1120). Çok yönlü bir olgu olarak tanımlanan müzik tercihlerinde, kişilik ve sosyal kimlik bağlantılı, fizyolojik temelli ya da dinleme ortamından yola çıkılan çeşitli yaklaşımlar söz konusudur. Bu yaklaşımlara göre genel bir değerlendirme sonucunda, müzik tercihlerinin; duygu durumunun dengelenmesi, anlık duruma göre arka plan unsuru olarak, sosyal kimlik oluşturmak ve/veya kişilik özelliklerini yansıtmak, nörofizyolojik süreçler ve mutlak şekilde açıklanamayacak çeşitli karmaşık sebeplerle şekillendiği savunulmaktadır (Kaçmaz, 2017: 150).

Belli bir kültüre bağlı olmak müzik beğenisine olan tutumu da etkiler. Çünkü dünya topluluklarında farklılıkları belirleyen özellikler arasında kültür de vardır. Kültür toplumların bir kimlik oluşturmasında en büyük etkenlerden biridir. Nedeni ise, kültürün kendisine ait kodları, kuralları ve kurumları olmasıdır. Bunlar bir yandan da etkileşim halindedir. Bu etkileşim kültürün alt başlıklarını oluşturmaktadır. Alt başlıklardan birisinin de “Müzik Kültürü” olduğu söylenebilir.

Müzik kültürü, toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür. Bu yönüyle bir topluma ait kültürel yapılanmanın en önemli boyutlarından birini ifade eden müzik kültürü kısaca bir topluma ait müziksel yaşam biçimi olarak da nitelendirilebilir (Özdek, 2012: 30).

Müzik beğenisinin oluşumunu sadece kültürel etkenlerle sınırlandırılmaz. Çünkü kültürel etkenlerin dışında etkenler de vardır. Bu etkenleri de birçok başlıkla açıklamak mümkündür. Bu bağlamda, müzik beğenisinde belirleyici etkiye sahip olduğu düşünülen sosyal, eğitsel, psikolojik etkenlerin ve kişisel özelliklerin ayrı ayrı ele alınmasında yarar vardır.

Müzik Beğenisinde Sosyal Etkenlerin Rolü

Birçok araştırmacı müzik tercihi ve oluşumunda en önemli etkenin müziğin içinde bulunduğu sosyal bağlam olduğunu ifade etmiştir. Dinleyicinin duygusal durumu sosyal faktörlerden etkilenmekte ve bu etki kişinin estetik tercihinde çok güçlü bir

belirleyiciliğe sahip olmaktadır (Konecni, 1982: 498). Sosyal etkenlerin başında aile, akran, medya, prestij etkisi ve sosyal sınıf sayılabilir.

Bireyin müzikle karşılaştığı ilk yer ailedir. Ailenin çocuğun kimlik kazanmasında büyük rol oynaması müzikal kimliğinin oluşmasına da etki eder. Müzik tercihi önce aileden daha sonra akran gruplarından etkilenir. Akran gruplarından etkilenmesi daha çok ergenlik ve gençlik döneminde olmaktadır. Bu süreç içerisinde bireyin kendi kişiliği geliştikçe aile ve akranın etkisi azalır, medya ve prestij etkisi daha çok öne çıkar. Bir müzik parçasının medyada sürekli yayınlanması müzik beğenisini etkiler. Russell'a göre müzik kayıtlarının medyada sıkça tekrarlanması sebebiyle beğenilmelerin artması ve bir otorite ya da rol model olarak kabul edilen disk jockeyler tarafından onaylanması, dinleyiciyi etkilemekte ve müzik türlerinin şekillenmesi üzerinde de potansiyel bir etkiye sahip olmaktadır (Akt., Şenel, 2014: 224).

Müziğin insan yaşamında toplumsal işlevleri de vardır. Bunlar arasında “ritüeller, iletişim, eğlence, toplumsal yargı ve değerlerin kabulü” (Türkmen, 2019: 5) gibi kavramlar sayılabilir. Bir insanın içinde yaşadığı toplumun kültürel özelliklerinin müzik beğenisini etkilemesinin yanı sıra insanın içinde yaşadığı toplumdaki sosyal statüsü de önem taşımaktadır. Çünkü insanlar çok eskiden beri gruplar halinde yaşarlar. Bu yaşayış biçimi sosyal tabakaların oluşmasına sebep olmaktadır. Yani aynı ekonomik duruma sahip olan ve yaşayış biçimleri birbirleriyle benzerlik gösteren insan topluluklarının oluşturduğu sosyal sınıflar ortaya çıkar. Sosyal tabakalaşma ile sosyoekonomik farklar da ortaya çıkmış olur ve sosyoekonomik yaşam şartları hem insanların müziğe bakış açısını hem de beğenilerini etkiler. Toplamların sosyal sınıfları incelendiğinde aynı sosyal sınıfa sahip bireylerin müziksel beğenilerinin genel olarak ortak özellikler sergilediği görülmektedir (Sağır ve İmik, 2008: 275).

Müzik Beğenisinde Eğitsel Etkenlerin Rolü

Tarih boyunca insanlık öğrenmeye ve kendini geliştirmeye ihtiyaç duymuştur. Bu sebepten dolayı insanın varoluşundan beri eğitim kavramı doğrudan dikkat çekmektedir. Eğitim, “davranışçı bakış açısıyla, bireyde kendi yaşantıları yoluyla kasıtlı olarak istedik değişiklikler meydana getirme sürecidir” (Ertürk, 1998: 12). Bu sürecin bir parçası da müzik eğitimidir. Eğitim kavramından yola çıkarak müzik eğitimi, “temelde bir müziksel davranış değişikliği oluşturma süreci” (Uçan, 2005: 14) olarak tanımlanmaktadır.

Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki etkileşimin daha düzenli, daha sağlıklı, daha etkili ve daha verimli olması beklenir (Uslu, 2009: 811). Müzik eğitimi, bireyde müzik kültürü oluşumunu sağlar fakat sadece bununla kalmayıp aynı zamanda eğitim çağındaki insanlar için kendilerini ifade etme aracıdır. Bireylerin müzik dinleme tercihlerinin eğitsel boyutuna bakıldığında çocukluk yaşantılarına bakmak, konuyla ilgili ipuçları verebilir. Çocuk aile ve aileden sonra eğitim aldığı okulda yaşamı için gerekli olan temel bilgi ve becerilerinin dışında, sosyalleşme, kültürel etkileşim vb. birçok özelliğiyle de var olmaktadır. Müzik zevki ve tercihinin önce ailede sonra okulda şekillendiği söylenebilir. İlk müzik dinleme deneyimini ailesinde gerçekleştiren çocuk, daha sonra yakın çevresi ve okul ile bu deneyimi farklı şekillerde yaşama imkânı bulabilir (Canbay, 2019: 67, Kamalı ve Temiz, 2017: 281). Bu

deneyimlerin geri kalan yaşantısındaki müzik zevkini ve tercihini de etkilediği söylenebilir.

Müzik Beğenisinde Psikolojik Etkenlerin Rolü

Müzik tercihi çok çeşitli etkenler sonucunda ortaya çıkar. Bu etkenler arasında belki de en geniş etkisi olan psikolojik sebeplerdir denilebilir. Müzik beğenisi yalnızca estetik boyutta değerlendirilse de bunu salt bir hoşlanmayla açıklamak yetersiz olacaktır. Çünkü bu beğeniyi oluşturanın kişinin kendisi olduğu konusu bile tartışmalı bir durumdur. Müzik tercihleri kısa dönem ve uzun dönem tercihler olarak ayrılırsa, kısa dönem psikolojik durum, fiziksel koşullar, kişinin içinde bulunduğu eylem tipi; uzun dönem ise toplum ya da diğer sosyal etkenler olarak düşünülebilir. Burada ele alınan boyut kısa dönem psikolojik duruma bağlı etkidir.

Müzik psikolojisinin araştırma alanlarından biri olan sanat tüketicisinin duyuşsal ve duygusal tepkileri, müzik insanlarını yakından ilgilendirmektedir. Sanatçı, yarattığı ürünün tüketicisi üzerindeki etki alanını tasarlar. Kendi duygulanımlarını tüketicisine aktarabilmek için ona müziksel ipuçları sunar. Sanatçı-tüketici ilişkisinin çok boyutlu olduğu düşünülürse bunlardan tematik ilişki sanat psikolojisinin sadece küçük bir araştırma alanını oluşturur (Kabataş, 2017: 18).

Kişinin içinde bulunduğu durum, ruh hali, anlık duygu müzik beğenisini büyük ölçüde etkilemektedir. Kişi mutlu, üzgün, öfkeli, sevinçli vb. birçok ruh halinde müziğe başvurur. Örneğin bazı insanlar can sıkıntılarını gidermek için veya streslerini azaltmak için müzik dinlerler. Müzik ayrıca kişinin kendisini ifade etmede kullandığı bir araç olduğu için kişi farklı ruh halinde kendisini en iyi anlayacağı ve ifade edeceği bir müzik arayışı içine girer. Bu arayışın etkisiyle kişinin müzik beğenisinin oluşmasına zemin hazırlanmış olur. Peki, sadece kişinin ruh hali mi müzik beğenisine etki eder?

Müzik bir isyan aracı ya da otoriteden kurtuluşun sembolü olarak da kullanılabilir. Aile baskısı, okul baskısı, hayat şartları gibi etkenler için sığınak olarak kullanılan müzik, altında toplanılacak bir şemsiye görevi yapabilir (Abdurrezzak, 2018: 196).

Müzik Beğenisinde Kişilik Özelliklerinin Rolü

Kişilik ile müzik tercihinin çok yakın bir ilişkisi vardır. Çünkü ruh hali bireyin kişilik özelliklerine göre şekil almaktadır. Erdal ve Kındap Tepe (2017: 61) kişiliği şöyle tanımlamaktadır:

“Kişilik genellikle biyolojik ve çevresel faktörlerle evrimleşen alışılmış davranışlar, bilişler ve duygusal kalıplar kümesi olarak tanımlanır. Genel olarak kabul edilmiş bir kişilik tanımı olmamasına rağmen, çoğu teori motivasyon ve çevreyle olan psikolojik etkileşimler üzerine odaklanmaktadır. Uzmanlara göre kişilik özelliği tanımlarının tamamında, çeşitli durumlarda tutarlılık göstermeleri, uzun süreli eğilimler olmaları ve içsel nedenler olarak değerlendirilmeleri uzlaşılan üç temel noktayı işaret etmektedir”.

Yağışan (2013: 98) araştırmasında uzmanlara göre kişilerin müzik tercihlerine bakılarak onların nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu tahmin etmenin mümkün olduğunu

belirtmiştir. Bu da kişilik ve müzik beğenisinin ne kadar iç içe kavramlar olduğunu niteler şekildedir.

Genel olarak kişilik insanları belli ruh hali ve duygulara maruz bırakmaya yatkın en belirleyici değişken olarak değerlendirilebilir. Bir kişide öne çıkan özellikler kişiliğin göstergesi olarak kabul edilebilir. Örneğin bazı insanlar karamsarlık ve öfke gibi duyguları diğerlerinden daha kolay hisseder. Başka bir deyişle, bazı ruh halleri ve duygular bireylerin kişiliklerine bağlı olarak daha sık deneyimlenme eğilimi göstermektedir. İçedönük ve nörotik kişilerin uyarılara daha hassas olmalarına karşın, dışadönük ve enerjik kişilerin belirli duygulanımları daha güçlü uyarılara ihtiyaç duyarak yaşamaları bu duruma güzel birer örnektir (Erdal ve Kındap Tepe, 2017: 58). Bu da kişiliğin göstergesidir. Kişilik ve müzik tercihiyle ilgili bir araştırmada, heyecan arayışı yüksek olan bireylerin rock müzik dinlediği dışa dönük davranışlar gösteren insanların ise daha yüksek uyarma potansiyeli olan caz ve hard rock tarzlarını tercih ettikleri tespit edilmiştir. Aynı zamanda nörotik düzeyi yüksek olan kişilerin uyarıcı müzikten aldıkları olumsuz etkiyi önlemek için daha geleneksel müziklere yönlendiğini, deneyime açıklık düzeyi yüksek olan katılımcıların ise karmaşık, asi müzikleri tercih ettiği görülmektedir (Akt., Erdal ve Kındap Tepe, 2017: 67).

Müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlere ve makalelere bakıldığında bir müziğe olan tutumları değiştiren birden çok etken olduğu görülmüştür. Yapılan araştırmaları incelemek adına bu araştırmanın ana problemi “Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların bibliyografik yöntemle incelenmesi” şeklinde oluşturulmuştur.

Çalışmada, ana problemi aydınlatmak amacıyla yanıt aranan alt problemler ise şu şekildedir:

- Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin bibliyografik özelliklerine ilişkin dağılımlar nasıldır?
- Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan makalelerin bibliyografik özelliklerine ilişkin dağılımlar nasıldır?

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan akademik araştırmaların (lisansüstü tez ve makaleler) bibliyografik yöntemle incelenmesidir. Bu araştırma, müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan araştırmaların bibliyografik özelliklerinin belirlenmesi ve müzik beğenisi üzerine ileride yapılacak olan yeni çalışmalara ışık tutması açısından önemlidir.

Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, veri toplama ve analiz yöntemleri hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, müzik beğenisi konusunda yapılmış tezler; tez türüne, enstitü türüne, üniversitelere, yıllara, izin durumlarına, yöntemlerine ve konularına; makaleler de yıllara, türlerine, yöntemlerine ve konularına göre tasnif edilmiş, elde edilen bulgular neticesinde müzik beğenisi konusunda yapılmış olan çalışmalara ilişkin durum

betimlenmiştir. Araştırma betimsel araştırma modelinde yapılmış ve literatür taramasına dayalı bibliyografik yöntem kullanılmıştır. Betimsel araştırma, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlamaktır (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2013: 22). Bibliyografya çalışmaları, ait olduğu bilim dalının vazgeçilmez kaynaklarıdır. Değişik yayınlarda ve çeşitli kütüphanelerde bulunan, belli bir konuya, belli bir yazara veya belli bir coğrafyaya ait dağınık çalışmaların bir araya getirilerek, içeriklerinin belirli ipuçları aracılığı ile düzenlendiği bu çalışmalar, bilgiye ulaşma konusunda rehberlik yaparak, araştırmacının yolunu aydınlatır (Tuna, 2017: 126).

Verilerin Toplanması

Araştırmanın birinci bölümünü oluşturan kavramsal çerçeveye ilişkin veriler estetik, müzik beğenisi, müzik beğenisinin oluşumu anahtar kelimeleri kullanılarak tez, makale ve kitaplardan oluşan ilgili literatür taranarak elde edilmiştir. Araştırma kapsamında bibliyografik incelemeye tabi olan veriler ise YÖK Ulusal Tez Merkezi ve Google Akademik (Google Scholar) veri tabanlarında “müzik”, “beğeni”, “tercih”, “müzik beğenisi”, “müzik tercihi” anahtar kelimeleri kullanılarak yapılan taramalar sonucunda elde edilmiştir. Söz konusu taramalar sonucunda, 31 lisansüstü teze ve akademik hakemli dergilerde yayımlanmış 16 makaleye ulaşılmıştır. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında “beğeni” ve “tercih” anahtar kelimeleri kullanılarak yapılan tarama sonucunda, ulaşılan 5 adet teze erişim kısıtlı olduğu için çalışma kapsamı dışında bırakılmış, açık erişim izni bulunan 26 tez incelenmiştir.

Verilerin Analizi

Toplanan veriler alt problemlerde belirlenen bibliyografik parametrelere (tezler için tez türü, enstitü türü, üniversite, yıl, yöntem ve konu; makaleler için yıl, tür, yöntem ve konu) göre içerik analizine tabi tutulmuş, içerik analizi sonuçları nicel verilere dönüştürülmüş ve betimsel istatistik yöntemlerden frekans ve yüzde ile analiz edilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde, araştırma kapsamında incelenen akademik çalışmalara ait bulgular, alt problemlere göre tablolar halinde sunulmuş ve tablolara ilişkin açıklamalara yer verilmiştir.

Tezlerin Bibliyografik Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi olan “Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin bibliyografik özelliklerine ilişkin dağılımlar nasıldır?” sorusuna ait bulgular tablolar halinde verilmiştir. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin türlerine göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 1’de verilmiştir.

Tez türü	f	%
Yüksek Lisans	23	88.46
Doktora	3	11.54
Toplam	26	100

Tablo 1. Türkiye’de Müzik Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Tezlerin Türlerine Göre Dağılımı

Tablo 1'deki veriler, Türkiye'de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin çok büyük kısmının yüksek lisans (%88.46) düzeyinde olduğunu, doktora düzeyinde ise çok az sayıda çalışma yapıldığını göstermektedir. Sanatta Yeterlilik düzeyinde ise hiç çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin enstitülere göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 2'de verilmiştir.

Enstitü	f	%
Sosyal Bilimler	11	42.31
Eğitim Bilimleri	11	42.31
Güzel Sanatlar	4	15.38
Toplam	26	100

Tablo 2. Türkiye'de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Olan Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Tablo 2'deki veriler, Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin büyük bölümünün (toplam %84.62) Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri enstitülerinde yapıldığını göstermektedir. Güzel Sanatlar enstitülerinde ise az sayıda çalışma yapıldığı görülmektedir. Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin üniversitelere göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 3'te verilmiştir.

Üniversite	f	%
Abant İzzet Baysal	3	11.53
Atatürk	1	3.85
Başkent	2	7.69
Boğaziçi	1	3.85
Cumhuriyet	2	7.69
Dokuz Eylül	4	15.38
Erciyes	1	3.85
Gazi	3	11.53
İnönü	2	7.69
İstanbul Teknik	1	3.85
Marmara	1	3.85
Necmettin Erbakan	1	3.85
Niğde Ömer Halisdemir	2	7.69
Ondokuz Mayıs	1	3.85
Sakarya	1	3.85
Toplam	26	100

Tablo 3. Türkiye'de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Olan Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Tablo 3'teki verilere göre, Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili en çok tezin (%15.38) Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yapıldığı, ancak diğer üniversitelerde de yapılan çalışmaların sayılarına bakıldığında sonuçların birbirine yakın olduğu görülmektedir. Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin yıllara göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 4'te verilmiştir.

Yıl	f	%
2007	3	11.53
2008	2	7.69
2009	1	3.85
2010	2	7.69
2011	2	7.69
2012	1	3.85
2013	3	11.53
2014	2	7.69
2015	1	3.85
2016	2	7.69
2017	1	3.85
2019	6	23.09
Toplam	26	100

Tablo 4. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin yıllara göre dağılımı

Tablo 4’teki veriler, Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin en çok 2019 (%23.09) yılında yapıldığını göstermektedir. Diğer yılların dağılımlarına bakıldığında sayıların ve oranların birbirine yakın olduğu görülmektedir. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan ilk lisansüstü tez çalışması 2007 yılında yapılmıştır. 2007 öncesine tarihlenen lisansüstü çalışmaya rastlanmamıştır. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan tezlerin yöntemlerine göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 5’te verilmiştir.

Yöntem	f	%
Anket (Açıkgöz, 2019; Albayrak, 2016; Ayhan, 2019; Değer Biricik, 2007; Doğan, 2008; Doğan, 2019; Ercan, 2014; Erdal, 2009a; Ertenli, 2014; Göksel, 2013; Hatay, 2011; İmik, 2007; Kayhan, 2011; Kuranel, 2017; Mişe Özgen, 2019; Nizamoğlu, 2019; Noyan, 2012; Soycan, 2013; Şanlı, 2019; Şenel, 2013; Ulutürk, 2008; Uslu, 2010)	22	84.6
fMRI [functional magnetic resonance imaging] (Gedik, 2007)	1	3.85
Görüşme (Albayrak, 2015)	1	3.85
Algı ölçümü (Bilge, 2010)	1	3.85
Beğeni düzeyi ölçümü (Konuksever, 2016)	1	3.85
Toplam	26	100

Tablo 5. Türkiye’de Müzik Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Tezlerin Yöntemlerine Göre Dağılımı

Tablo 5’teki veriler, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerde en çok anket yönteminin (%84.6) kullanıldığını, diğer yöntemlerin ise daha az kullanıldığını göstermektedir. Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin konularına göre dağılımına ilişkin bulgular Tablo 6’da verilmiştir.

Konu	f	%
Sosyal statünün müzik beğenisine etkisinin incelenmesi (İmİK, 2007)	1	3.85
Müzik beğenisinde kültürel unsurların etkisinin incelenmesi (Albayrak, 2015)	1	3.85
Popüler müzikte beğeni farklılıklarının incelenmesi (Gedik, 2007)	1	3.85
Kişilik özellikleri ile müzik beğeni arasındaki ilişkinin incelenmesi (Erdal, 2009a; Nizamoğlu, 2019)	2	7.69
Ortaokul öğrencilerinin müzik beğenilerinin/tercihlerinin incelenmesi (Albayrak, 2016; Doğan, 2019; Ertenli, 2014; Kuranel, 2017; Mişe Özgen, 2019; Soycan, 2013; Şanlı, 2019)	7	26.91
Z kuşağının müzikal beğenilerinin incelenmesi (Açıkgöz, 2019)	1	3.85
İlköğretim öğrencilerinin müzik beğenilerinin/tercihlerinin incelenmesi (Değer Biricik, 2007; Doğan, 2008; Göksel, 2013)	3	11.53
Akademisyenlerin klasik müzikle ilgili beğeni tutumlarının incelenmesi (Hatay, 2011)	1	3.85
Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin müzik tercihlerinin incelenmesi (Ayhan, 2019; Ulutürk, 2008)	2	7.69
Üniversite öğrencilerinin müzik beğenilerinin/tercihlerinin incelenmesi (Ercan, 2014; Kayhan, 2011; Konuksever, 2016; Uslu, 2010)	4	15.38
Tekrar eden melodileri dinlemenin müzik beğeni kararlarına etkisinin incelenmesi (Bilge, 2010)	1	3.85
Müzik dersinin müzik beğenisine etkisinin incelenmesi (Noyan, 2012)	1	3.85
Müzik beğeni ile önyargı/kalıpyargı arasındaki ilişkinin incelenmesi (Şenel, 2013)	1	3.85
Toplam	26	100

Tablo 6. Türkiye’de Müzik Beğeniyle İlgili Yapılmış Olan Tezlerin Konularına Göre Dağılımı

Tablo 6’deki verilere göre, Türkiye’de müzik beğeniyle ilgili tezlerin en çok ortaokul öğrencilerinin müzik beğeni konusu (%26.91) üzerine yapıldığı görülmektedir. Ortaokul öğrencilerinin müzik beğenisinin ardından en çok üniversite öğrencilerinin müzik beğeni konusuna (%15.38) yoğunlaşmıştır. Genel olarak bakıldığında, tezlerin büyük kısmının (%65.36) çeşitli eğitim kademelerindeki öğrencilerin müzik beğenilerinin incelenmesine odaklandığı görülmektedir.

Makalelerin Bibliyografik Özelliklerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Türkiye’de müzik beğeniyle ilgili yapılmış olan makalelerin demografik özelliklerinin dağılımı nasıldır?” sorusuna ilişkin bulgular tablolar halinde verilmiştir. Türkiye’de müzik beğeniyle ilgili yapılmış olan makalelerin yıllara göre dağılımların ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 7’de verilmiştir.

Yıl	f	%
2008	1	6.25
2009	1	6.25
2012	1	6.25
2013	1	6.25
2014	1	6.25
2015	2	12.50
2016	1	6.25
2017	2	12.50
2018	1	6.25
2019	4	25.0
2020	1	6.25
Toplam	16	100

Tablo 7. Türkiye’de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Olan Makalelerin Yıllara Göre Dağılımı

Tablo 7’deki verilere bakıldığında, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan ilk makalenin 2008 yılında yapıldığı ve 2008’den günümüze kadar olan süreçte 2010 ve 2011 yıllarında hiç makale çalışmasının yapılmadığı görülmektedir. En çok çalışmanın 2019 (%25) yılında yapılmasına karşın genel olarak bakıldığında dağılım sonuçlarının birbirine yakın olduğu görülmektedir. Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış makalelerin türlerine göre dağılımına ilişkin betimsel dağılımlar Tablo 8’de verilmiştir.

Tür	f	%
Ulusal	8	50.0
Uluslararası	8	50.0
Toplam	16	100

Tablo 8. Türkiye’de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Makalelerin Türlerine Göre Dağılımı

Tablo 8’deki verilere göre, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin ulusal ve uluslararası düzeyde olma durumlarının eşit olduğu görülmektedir. Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin yöntemlerine göre dağılımına yönelik betimsel dağılımlar Tablo 9’da verilmiştir.

Yöntem	f	%
Anket (Demirtaş ve Köse, 2018; Erdal, 2009b; Erdal, 2015; Erdal ve Ok, 2012; Güven, Kaya ve Perrin, 2020; Kamalı ve Temiz, 2017; Sağer ve İmik, 2008; Şen ve Ünal, 2019; Şenoğlu Özdemir ve Can, 2019; Tekin Gürgen, 2016; Yağışan, 2013; Yazıcı ve İrven, 2015)	12	75.0
Literatür taraması (Kaçmaz, 2017; Özmenteş, 2019; Şenel, 2014)	3	18.75
Müzikal analiz (Efe ve Sonsel, 2019)	1	6.25
Toplam	16	100

Tablo 9. Türkiye’de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Olan Makalelerin Yöntemlerine Göre Dağılımı

Tablo 9'daki verilere bakıldığında, Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin büyük bölümünün (%75) anket tekniği ile yapıldığı görülmektedir. Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgi yapılmış olan makalelerin konularına göre dağılımına yönelik betimsel dağılımlar Tablo 10'da verilmiştir

Konu	f	%
Müzik tercihi/beğenisi ile kişilik arasındaki ilişkinin incelenmesi (Erdal, 2009b)	1	6.25
Sosyal statünün müzik beğenisine etkisinin incelenmesi (Sağır ve İmİK, 2008)	1	6.25
Müzik beğenisi ile dünya görüşü ve dini inanç arasındaki ilişkinin incelenmesi (Erdal ve Ok, 2012)	1	6.25
Üniversite öğrencilerinin müzik tercihlerinin/beğenilerinin ve/veya müzik dinleme alışkanlıklarının incelenmesi (Demirtaş ve Köse, 2018; Şenoğlu Özdemir ve Can, 2019; Tekin Gürgen, 2016; Yağışan, 2013; Yazıcı ve İrven, 2015)	5	31.25
Müzik eğitimi alan öğrencilerin müzik beğenisini etkileyen faktörlerin incelenmesi (Erdal, 2015)	1	6.25
Müzik tercihlerine ilişkin kuramsal inceleme/eleştiri (Kaçmaz, 2017; Özmenteş, 2019; Şenel, 2014)	3	18.75
Ortaöğretim öğrencilerinin müzik tercihlerinin/beğenilerinin incelenmesi (Kamalı & Temiz, 2017; Şen ve Ünal, 2019)	2	12.50
Dijital platforma en çok dinlenen popüler müziklerin müzikal özelliklerinin incelenmesi (Efe ve Sonsel, 2019)	1	6.25
Müzik tercihlerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi (Güven, Kaya ve Perrin, 2020)	1	6.25
Toplam	16	100

Tablo 10. Türkiye'de Müzik Beğenisiyle İlgili Yapılmış Olan Makalelerin Konularına Göre Dağılımı

Tablo 10'daki verilere bakıldığında en çok üniversite öğrencilerinin müzik beğenisinin incelenmesine (%31.25) ardından da müzik tercihinin kuramsal arka planına (%18.75) odaklanan makaleler yazıldığı görülmektedir. Ancak diğer konulara ait dağılımlara da bakıldığında sonuçlar arasında anlamlı farklılıklar olmadığı görülmektedir.

Sonuç

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda yapılan incelemeler sonucunda, Türkiye'de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin büyük bir kısmının yüksek lisans düzeyinde olduğu belirlenmiştir. Demirbatır'ın (2001: 141) çalışmasında da benzer şekilde müzik alanında en çok yüksek lisans tezi yapıldığı görülmektedir. Bu durumun Türkiye'de müzik alanında lisansüstü eğitim veren üniversitelerde yüksek lisans programlarının ağırlıklı olmasından, dolayısıyla doktora ve sanatta yeterlik programlarının görece az olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu bakımdan doktora ve sanatta yeterlilik düzeylerinde müzik beğenisiyle ilgili daha çok araştırma üretilmesi konusunda yönlendirmeler yapılması önerilebilir.

Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin enstitülere göre dağılımına bakıldığında, en çok çalışmanın Sosyal Bilimler (%42.31) ve Eğitim Bilimleri (%42.31) enstitülerinde yapıldığı, Güzel Sanatlar enstitüsünde ise çok az çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Müzik alanının, varsa Güzel Sanatlar yoksa da Sosyal Bilimler enstitülerine bağlı olması beklenen bir durum olduğundan, bu enstitülerde daha fazla çalışma yapılması önerilebilir.

Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin en çok Dokuz Eylül Üniversitesi’nde çalışıldığı belirlenmiştir. Ancak üniversite değişkenine ilişkin betimsel dağılımlara bakıldığında, elde edilen sonuçlar istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır.

Yıllara göre bakıldığında, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin en çok 2019 (%23.09) yılında yapıldığı görülmektedir. Diğer yılların dağılımlarına bakıldığında sayıların ve oranların birbirine yakın olduğu görülmektedir. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan ilk lisansüstü tez çalışması 2007 yılında yapılmıştır. 2007 öncesine tarihlenen lisansüstü çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sonuçlara göre Türkiye’de müzik beğenisine odaklanan araştırmalara yakın zamanda ilginin arttığı söylenebilir. Dolayısıyla bu konudaki yeni araştırmaların sayılarının artırılması ve bu doğrultuda öğrencilerin müzik beğenisi konusunda araştırma yapmaya teşvik edilmesi önerilebilir.

Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin yöntemine bakıldığında, en çok %84.6 oranında anket tekniğinin kullanıldığı belirlenmiştir. Çok özel teknik olan fMRI dışındaki diğer teknikler de (görüşme, algı ölçümü, beğeni düzeyi ölçümü) eklenerek düşünüldüğünde, söz konusu lisansüstü araştırmaların tamamına yakınının çeşitli tarama yöntemleriyle yapıldığını söylemek mümkündür. Bu sonuçtan hareketle, müzik beğenisine odaklanan lisansüstü çalışmalarda, fMRI, müzikal analiz vb. farklı yöntem ve tekniklerin kullanılacağı yeni modellerin tasarlanması önerilebilir.

Konularına göre bakıldığında ise Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan tezlerin büyük bir kısmının (%65.36) çeşitli eğitim kademelerindeki öğrencilerin müzik beğenilerinin incelenmesine odaklandığı belirlenmiştir. Müzik beğenisinin önemli kısmını oluşturan bireyin kişilik özellikleri, kültürel etkenler, sosyal etkenler, psikolojik etkenler ve daha pek çok boyutla/değişkenle ilişkisi gibi konularda ise çok az çalışma yapılmıştır. Bu noktada, söz konusu parametrelere daha fazla ağırlık verilen yeni araştırmalar yapılması önerilebilir.

Araştırmanın ikinci alt problemi doğrultusunda yapılan incelemeler sonucunda, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan ilk makalenin 2008 yılında, en çok çalışmanın ise 2019 yılında (%25) yapıldığı belirlenmiştir. 2010 ve 2011 yıllarında ise müzik beğenisiyle ilgili hiç makale yazılmadığı tespit edilmiştir. Ece’nin (2007: 34-35) çalışmasında da incelenen makaleler arasında, müzik beğenisi konusuna rastlanmadığı görülmektedir. Bu sonuçlardan yola çıkarak, müzik beğenisi konusuna odaklanan, çok az makale yazıldığı söylenebilir. Dolayısıyla, lisansüstü öğrencilerin ve akademisyenlerin müzik beğenisi konusunda makale yazmaya yönelik teşvik edilmesi önerilebilir.

Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin türüne göre bakıldığında, ulusal ve uluslararası makale sayılarının birbirine eşit olduğu görülmüştür. Ancak ülkemizin bilimsel platformlardaki tanınırlığının yükseltilmesi bakımından, ileride yapılacak olan müzik beğenisi araştırmalarının uluslararası dergilerde yayımlanması konusunda yönlendirme, rehberlik/mentörlük ve teşviklerin artırılması önerilebilir.

Yöntemlerine göre bakıldığında, Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin büyük bölümünün (%75) anket tekniği ile yapıldığı görülmektedir. Bu sonuçtan hareketle, ileride yapılacak olan yeni araştırmalarda yalnızca anket yöntemine dayanmayan, farklı ve hatta karma modellerin kullanılması önerilebilir.

Konularına göre bakıldığında ise Türkiye’de müzik beğenisiyle ilgili yapılmış olan makalelerin en çok üniversite öğrencilerinin müzik beğenisinin incelenmesine (%31.25) ardından da müzik tercihinin kuramsal arka planına (%18.75) odaklandığı görülmektedir. Bu bağlamda, müzik beğenisini araştıracak olan araştırmacıların, örneklem çeşitliliğini ve araştırma parametrelerinin çeşitliliğini artırmaları önerilebilir.

Kaynakça

- Abdurrezzak, A. (2018). “Üretim ve Tüketim Kültürü Açısından Müzik Kimliğinin Psiko-Sosyal ve Mitolojik Temelleri”. *Folklor Akademi Dergisi*, 1(2), 33-54.
- Açıkgöz, Ö. (2019). *Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Albayrak, C. (2016). *Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Beğeni ve Dinleme Tercihlerinin İncelenmesi: Diyarbakır/Hani Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Albayrak, U. (2015). *Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ayhan, A. (2019). *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müzikal Beğenilerinin Çalgı Seçimi Üzerindeki Etkileri*. Malatya: Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bilge, M. T. (2010). *Melodileri Tekrar Etmenin Tonal Olmayan Müzikteki Beğeni Kararları Üzerine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Canbay, A. (2019). *Müzik Estetiği ve Çocukta Müziksel Beğenin Geliştirilmesi. Teoriden Uygulamaya Yeni Yönelimler, Yeni Yaklaşımlarla Müzik Öğretimi (Uğur Alpagut ve Sadık Yöndem, Ed.) içinde*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Değer Biricik, E. (2007). *İlköğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Müzikal Algı Düzeyi İle Müzikal Beğenileri Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Demirbatır, R. E. (2001). “Müzik Alanı Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 123-141.
- Demirtaş, H. O., ve Köse, H. S. (2018). “Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Türlerine İlgileri Üzerine Bir İnceleme”. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 1378-1403.
- Doğan, H. (2008). *İlköğretim II. Kademe Öğrencilerinin Müzik Türü Tercihlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, U. (2019). *Ortaöğretim Öğrencilerinin Müzik Beğeni ve Tercihlerinin Çeşitli Değişkenler Yönünden İncelenmesi (Sivas/Zara Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ece, A. S. (2007). “Bilimsel Dergilerde Yayımlanan Müzik Makaleleri (Bir Bibliyografya Denemesi) (2000-2006)”. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 45-81.
- Efe, M., ve Sonsel, Ö. B. (2019). “Türkiye’de Dinlenen Popüler Müziklerin İncelenmesi: Spotify Örneği”. *İdil Dergisi*, 60, 975-983.
- Ercan, H. (2014). *Klasik Batı Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarı Müzik Lisans Öğrencilerinin Müzikal Beğenileri ve Müzik Dinleme Alışkanlıklarının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Erdal, B. (2009a). *Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erdal, B. (2009b). “Müzik Tercihi ve Kişilik İlişkisi”. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33(2), 188-196.
- Erdal, B. (2015). “Hissedilen ve Algılanan Duygular Bağlamında Arabesk Müzik Beğenisini Etkileyen Faktörler Üzerine Bir Araştırma”. *International Journal of Human Sciences*. 12(1), 1016-1055.
- Erdal, B. ve Kındap Tepe, Y. (2017). “Ruh Halinin İçedönük ve Dışadönüklerde Tercih Edilen Müziğe Etkisi ve Müziğin Uyandırdığı Duygular Üzerine Bir Çalışma”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(57), 54-75.
- Erdal, B. ve Ok, Ü. (2012). “Müzik Tercihinde İnanç Biçimlerinin Rolü”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(3), 59-74.
- Erinç, M. S. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ertenli, İ. (2014). *Ortaokul 8. Sınıf Öğrencilerinin İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programında Yer Alan Müzik Türlerini Dinleme Durumlarına ve Programın*

- Müzik Türü Tercihleri Üzerindeki Etkisine İlişkin Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ertürk, S. (1998). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan A.Ş.
- Gedik, A. C. (2007). *Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: Bir Fmri Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Göksel, R. E. (2013). *İlköğretim 2. Kademe Öğrencilerinin Farklı Müzik Türlerine İlişkin Tercihlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi (Kars İli Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Güven, U. Z., Kaya, Y. ve Perrin, A. J. (2020). "Music, City And Social Change: A Study of Musical Preferences in a Former Suburb of İstanbul". *Journal of Economy Culture and Society*, 61, 107-123.
- Hatay, L. (2011). *Üniversite Akademik Çevresinin Klasik Müzikle İlgili Beğeni Tutumları ve Akademik Alanları Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İmik, Ü. (2007). *Sosyal Statünün Müziksel Beğeniye Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kabataş, M. (2017). "Boyutsal Açıdan Müzik". *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(18), 10-34.
- Kaçmaz, D. (2017). "Müzik Tercihlerine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(15), 141-152.
- Kamalı, C. ve Temiz, E. (2017). "Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Tercihlerinin ve Bu Tercihleri Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi". *Fine Arts*, 12(4), 280-298.
- Kayhan, K. (2011). *Üniversite Öğrencilerinin Klasik Müzik ile İlgili Beğeni Tutumları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konecni, V. J. (1982). "Social Interaction and Musical Preference". *The Psychology of Music* (D. Deutsch, ed.) içinde, (497-516). New York: Academic Press.
- Konuksever, S. (2016). *Üniversite Öğrencilerinin Batı ve Türk Müziğine Yönelik Betimleyici Sözel Davranışları ve Beğenileri*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kuranel, E. (2017). *İstanbul Ortaokullarında 11-14 Yaş Arası Çocukların Müzik Beğenisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mişe Özen, N. G. (2019). *Ankara'nın Sincan İlçesinde Bulunan Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Beğenileri, Müzik Dersine Olan İlgi ve Tutumlarına İlişkin Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Nizamoglu, P. (2019). *Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerinin Duygu Durumlarına Göre Müzik Tercihleri ile Kişilik Özellikleri Arasındaki İlişkiler*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Noyan, H. (2012). *Müzik Dersinin Müzik Beğenisine Göre İlköğretim Öğrencileri Üzerindeki Olumlu Olumsuz Etkilerinin Araştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Özdek, A. (2012). “Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36.
- Özmenteş, G. (2019). “Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Nahifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştiri”. *Etnomüzikoloji Dergisi*. 2(2), 139-178.
- Sağır, T. ve İmİK, Ü. (2008). “Müziksel Beğenide Sosyal Statünün Rolü”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(24), 273-292.
- Soycan, M. (2013). *Konya İli Ortaöğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Müziksel Beğenileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Soykan, Ö. N. (2012). “Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15(62), 29-42.
- Şanlı, S. (2019). *Ortaöğretim Öğrencilerinin Sosyal Açından Medyadaki Müzik Tercihlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Şen, Ü. S. (2016). İnsan ve Toplum Ekseninde Müzik Estetiği Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(45), 1110-1120.
- Şen, Y. ve Ünal, E. (2019). “8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersi Öğretim Programında Yer Alan Müzik Türlerini Dinleme Durumlarının İncelenmesi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(67), 788-800.
- Şenel, O. (2013). *Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı Ve Kalıpyargı*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şenel, O. (2014). “Müzik Tercihinin Karmaşık Arka Planı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(30), 213-227.
- Şenoğlu Özdemir, C. ve Can, A. A. (2019). “Müzik Dinleme, Dinleme Türleri ve Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin Müzik Dinleme Yaklaşımları”. *İlköğretim Online*, 18(1), 367-388.
- Tekin Gürgen, E. (2016). “Social And Emotional Function of Music Listening: Reasons for Listening to Music”. *Eurasian Journal of Educational Research*, 66, 229-242.
- Tuna, A. (2017). “Müzik Bibliyografyası Bağlamında 2000-2017 Yılları Arasında Yapılmış Lisansüstü Tezler ve Yöntemleri”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 125-134.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi. Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.

- Ulutürk, N. (2008). *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Dinlemeyi Tercih Ettikleri Müzik Türleri*. Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uslu, M. (2009). “Müzik Eğitiminin Kişisel ve Sosyal Gelişme Açısından Değerlendirilmesi”. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007, Bildiri Kitabı (II. Cilt, s.811-826)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Yağışan, N. (2013). “Üniversite Öğrencilerinin Müzik Tercihleri ve Saldırganlıkla İlişkisi”. *Sanat Eğitimi Dergisi*. 1(2), 96-113.
- Yazıcı, T., ve İrven, D. (2015). “Mesleki Müzik Eğitimi Almakta Olan Üniversite Öğrencilerinin Müzik Tercihleri ve Beğenileri Üzerine Nitel Bir Araştırma”. *Turkish Journal of Arts and Social Sciences*, 1(1), 35-50.



NEŞET GÜNAL'IN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ RESİMLERİ ÜZERİNDEN EMEKÇİ KADIN FİĞÜRLERİ FIGURES OF LABORER WOMAN THROUGH NEŞET GÜNAL'S SOCIAL- REALIST PICTURES

Sezen AKSU

Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı

Proficiency in Art Student, Kastamonu University, Institute of Social Sciences, Art and Design Department

aksuszn@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8435-2788>

Atıf/Citation

Aksu, S. (2020). “Neşet Günal’ın Toplumsal Gerçekçi Resimleri Üzerinden Emekçi Kadın Figürleri”. *Sanat Dergisi*, (36), 135-150.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.644417>

Öz

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olarak çevresinde yaşananlara kayıtsız kalamaz ve gözlemlerini, düşüncelerini bazen bir tepki olarak, bazen de toplumu aydınlatmak, yaşananları gözler önüne sermek için kullanır. Dünyada 19. ve 20. yüzyılda kendini gösteren toplumsal gerçekçi tutumu benimseyen sanatçılar, toplumun acılarını, yokluğunu, üzüntüsünü, kısacası topluma ait tüm olguları gerçekçi bir biçimde gözler önüne sermeyi amaçlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda, kadın ve erkek figürü toplumsal gerçekçilerin sıkça kullandıkları bir obje olmuştur. Sosyal bir varlık olan kadın da, yaşadığı toplum içerisinde geçmişten bu güne var olmaya, kendini kabul ettirmeye, çalışma hayatının her alanında varlık göstermeye, haklarını savunmaya çaba sarf etmiş, çalışan erkek figürü yanına, çalışan kadın figürünü de koymaya çalışmıştır.

Bu çalışmada toplumsal gerçekçi sanat anlayışının Türkiye’deki doğuşu kısaca ele alındıktan sonra bu tutumla eserler üretmiş

Abstract

An artist, as a part of society which s/he lives cannot ignore the event around him/her and uses his/her observations, thoughts sometimes as a reaction and sometimes to enlighten the community and to reveal circumstances. The artists with the view of social-realism, which has been arisen in 19th and 20th centuries in the world, aim to reveal realistically society’s sorrow, poverty, grief, shortly, all facts related to the society. In accordance with this purpose, man and woman figures have become a tool frequently used by social-realists. Woman, as a social being, has struggled on existing in the society which she lives, making herself accepted, appearing all fields of business life, standing for her rights and also, has tried to put the figure of working female near working male figure.

Within this work after handling the rising of view of social-relism in Turkey, it is examined the studies of Neşet GÜNAL, who produced works via this point of view, and it

sanatçılardan Neşet GÜNAL'ın çalışmaları incelenmiş, ele alınan eserler üzerinden kadın figürünün emekçi yanı ve sanatçı tarafından nasıl işlendiği analiz edilmiştir. Bunun için Neşet Günal'ın kırsal kesim konulu çalışmaları içerisinde, kadın ve emeği konu aldığı düşünülen resimler seçilmiş, çalışma bu resimler ile sınırlandırılmıştır. Eserler üzerinde yapılan inceleme ile kırsal kesimdeki emekçi kadın figürünün, kadın gücünün sanat eserlerine nasıl yansıdığı sorgulanmıştır. Çalışma, dönemin toplumsal ve ekonomik yapısı içinde kadının konumunu, üstlendiği rolleri, sorumlulukları da göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanatçı, Kadın Figürü, Emekçi Kadın, Toplum, Toplumsal Gerçekçilik.

is analyzed the side of laborer woman figure and how it is treated by the artist. For this purpose, among the works of Neşet Günal on rural areas, the pictures which are thought to be about women and labor were selected and the study was limited to these pictures. With the analysis of the works, it was questioned how the female labor force figure in rural areas reflected the power of women to the works of art. The study is important in terms of showing the position, roles and responsibilities of women in the social and economic structure of the period.

Key words: Artist, Woman Figure, Laborer Woman, Society, Social-Realism

Giriş

Her birey bir toplumda yaşar ve içinde doğup büyüdüğü, yaşadığı toplumun özelliklerini yansıtır. Zaman içerisinde bazı değişimlere uğrasa bile bu özellikler, yüzyıllar boyunca süregelen kültürel aktarımlarla biçimlenir, nesilden nesile aktarılır. Sanatçı da toplumun bir parçası olarak bu döngünün içinde yer alır. Yaşadığı toplumun kültüründen, tarihinden, dilinden, dininden kısacası topluma ait her unsurdan etkilenir ve bunu kendi duygu ve düşüncelerinin süzgecinden geçirerek çalışmalarına yansıtır. Çünkü sanatçı, duyarlıdır, tepkiseldir, eleştireldir. Kabullenen değil, sorgulayandır. Düşünülmeyi düşünen ya da düşündüren, görülmeyeni gören ya da göstermeye çalışandır. İşte sanatçının bu özelliği onu yaşadığı topluma sıkı sıkıya bağlar. Fakat bu bağlar onu belirli sınırlara hapsedmez. Çünkü bir toplumun yaşadığı olaylar, acılar, sorunlar, her ne kadar o toplumun sınırları içinde yaşansa da etkileri evrenseldir. Farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde de duygular; acı, keder, hüzn, mutluluk, sevgi aynıdır. İnsana aittir. Bu da sanatın ve sanatçının evrensel olma yönüyle örtüşür. Geçmişten günümüze bakıldığında insana, topluma dair olayları, sorunları, zorlukları en açık biçimde vurgulayan, tüm yönleriyle gözler önüne sermeye çalışan sanatçılar, toplumsal gerçekçiler olmuştur.

Toplumsal Gerçekçilik ve Türkiye'deki Yansımaları

Toplumsal gerçekçiliğin ilk çıkış noktası 19. yüzyılda yaşanan siyasi olaylar ve Gustave Courbert'in öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımıdır (Çiçek, 2010: 11). Gerçekçilik akımında sanatçı konularını günlük yaşamdan almakta, insanların günlük yaşantıdaki hallerini, yaşadıkları olayları, olduğu gibi yansıtmaktadır. Fakat toplumsal gerçekçi sanatçı, ele aldığı konuya politik görüşünü, kendi yorumunu, eleştirisini de ekleyerek izleyiciye sunmuş, sadece insana ait olguları gerçekçilikte olduğu gibi doğrudan anlatmakla yetinmemiştir. Toplumdan kopuk değil, iç içe bir tutum sergilemiş, olumsuz yaşam koşulları, ekonomik zorluklar, insanlar arasındaki sosyal eşitsizlik,

işçilerin yaşadıkları olumsuz çalışma koşulları, sanatçılar tarafından ele alınan konular olmuştur.

Batı'da toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkışında, 18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de yaşanan Endüstri Devrimi etkili olmuş, buharlı makinelerin, demir yollarının gelişmesi, fabrikaların kurulması, çalışan ve üreten işçi sınıfının da oluşumunu beraberinde getirerek, Avrupa'da dengelerin değişmesine yol açmıştır. Fabrikalaşmayla birlikte ortaya çıkan işçi sınıfının yaşama ve çalışma koşulları ağırlaşmış, burjuva sınıfı zenginleşmiş, işçi sınıfı ve köylüler toplumun en kalabalık sınıfını oluşturmuştur (Çelik, 2009: 83). Avrupa da yaşanan bu gelişmeler toplumsal gerçekçiliğin alt yapısını hazırlamış, değişen bu sosyal yapı, ortaya çıkan farklı toplumsal sınıflar, doğal olarak sanatçıları, bakış açılarını, seçtikleri konuları da etkilemiştir.

Amerika'da ise 1929'da yaşanan Büyük Buhran, Amerikan resminde sosyo-politik yorumlara doğru bir eğilim başlatmıştır. Bu döneminde Amerikalı ressamlar, işsizlik, yoksulluk, adaletsizlik, emek yönetimi çatışması ve Amerikan materyalizminin aşırılıkları gibi temalarla daha açık bir şekilde ilgilenmişlerdir (Social Realism, Erişim Tarihi: 17.03.2019).

Rusya ve Çin gibi ülkelerde toplumsal olaylara yönelik ise daha çok “sosyalist gerçekçilik” anlayışı ile olmuştur. Bu anlayış, toplumsal gerçekçilikten daha farklı bir biçimde kendini göstermiştir. Sovyet Rusya'da Bolşevik Devrimi ve Çin'de yine devrim ile birlikte sosyalist gerçekçilik anlayışı benimsenmiş, devrimleri desteklemek için sanatçılar bu anlayışta eserler üretmişlerdir. Emekçi ve işçi sınıfının üretim içinde gösterildiği resimler bu dönemde oldukça sık işlenen konular olmuştur. Sosyalist gerçekçi sanat anlayışı, Marksist dünya görüşü üzerine temellendirilmiş, ideal toplum amaçlarına ulaşmak için kullanılan bir yol olmuştur. Kınalı'nın (2017: 12) belirttiği gibi, özellikle komünist ülkelerde, devrimci gelişmeleri gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmak ve sınıfsız bir toplum için propaganda amaçlı kullanılmıştır. Yine Sovyet Rusya'da sanat, yaşanan ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmaya çalışılan toplum yapısı için, herkesin anlayabileceği bir araç olarak görülmüştür (Ulusoy, 2005: 31). Sanat sanat için değil, toplum içindir anlayışı temel alınmış, estetik ve biçimsel kaygılardan çok konu ve işlevi ön planda tutulmuştur. Bu nedenlerle de Batı'daki toplumsal gerçekçi anlayıştan farklılık gösterir ve sosyalist gerçekçilik olarak ifade edilir. Örneğin Tatiana Yablonskaya “Bread”, “Cucumber Harvest” adlı resimlerinde üretimi, üretimim önemini, emeği vurgulayarak ideolojinin yaymak istediği enerjiyi, mutlulukla ve memnuniyetle çalışan figürler üzerinden yansıtmıştır. Buna karşın Batı'da toplumsal gerçekçiliğin ilk yansımaları olarak görülen ve gerçekçi anlayışla çalışan Gustave Courbet, Jean François Millet gibi sanatçılar eserlerinde yine çalışan, üreten, sıradan kişilerin, köylülerin, işçilerin mütevazı yaşamlarını gözler önüne sermişler fakat sosyalist gerçekçilerde olduğu gibi bunu abartılı bir çöşkuyla değil, daha doğal bir biçimde ifade etmişlerdir. Sonrasında toplumsal sorunlar, olaylar, acılar, örneğin Otto Dix, George Grosz gibi Alman sanatçıların eserlerinde olduğu gibi daha eleştirel bir dille elle alınarak da vurgulanmıştır.

Türk resim sanatında ise yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup etkinliği halinde kendini göstermesi 1940'lı yılların başında Yeniler Grubu ile olmuştur (Türe,

2002: 32). Fakat daha öncesinde, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, yeni kurulan devletin uluslaşma çabalarına destek olarak sanatta da ulusallaşma çabaları kendini göstermiştir. Örneğin Şeref Akdik'in "Mektebe Kayıt", "Halk Mektepleri" adlı çalışmalarında devletin eğitim seferberliği, Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" adlı çalışmasında yeni kurulan Cumhuriyet ve hedefleri görülmektedir. 1937-1944 yılları arasında sanatçıların çıktıkları yurt gezileri, sanatçıların toplumla kaynaşmasına, Anadolu insanını ve kültürünü, yaşam biçimini, kısacası yaşadığı toplumu tanımasına yardımcı olmuş, bu da sanatçıların yerel kültürlerden, toplumsal sorunlardan etkilenmelerine yol açmıştır. Örneğin Halil Dikmen'in "Tarla Dönüşü" adlı çalışması kırsal kesimin yaşantısını betimleyerek Anadolu gerçeklerine ışık tutmuştur. Toplumla olan bu yakınlaşma Yeniler Grubu'nun kurulması ile daha bütüncül bir yapı kazanmış, kendinden öncekilerden farklı olarak, olumsuz koşullar daha eleştirel bir tutumla ve topluma dönük bir anlayışla işlenmiştir.

Yeniler Grubu, sanatın görevini, topluma anlayabileceği mesajları iletmek ve estetik değerleri göstermek olarak belirleyerek, daha çok figüratif bir anlayışla halkla iç içe olan resimler üretmişlerdir (Çelik, 2009: 113). İnsanı merkeze alan bu anlayışta dönemin toplumsal ve ekonomik şartları da etkili olmuş, İkinci Dünya Savaşı'nın dünyada ve dolayısıyla Türkiye'de de yarattığı sıkıntılar, ekonomik krizler, bu ortamın toplum üzerinde yarattığı olumsuz yaşam koşulları, yoksul kesim içinde bulunduğu zorluklar sanatçıları toplumsal konulara yöneltmiştir. 1952 yılında grup dağılmış fakat toplumsal içerikli konuların işlenmesi sonraki dönemlerde de bireysel olarak devam etmiştir. Özellikle de 1960 sonrası yaşanan ekonomik sıkıntılar, iş bulma umuduyla yaşanan göç olgusu toplumsal gerçekçilerin konularını arasına girmiştir.

Neşet GÜNAL Resimlerinde Emekçi Kadın Figürleri

Emekçi terimi Türk Dil Kurumuna göre "geçimini yaptığı işlerle sağlayan kimse" bir diğer tanıma göre "geçimini, emeğini sermayeciye satarak sağlayan kimse" olarak ifade edilmiştir. Yine Türk Dil Kurumu emekçi terimini "Marksist kuramda üretim sürecine özgür iradesi ve sahip olduğu tek üretim faktörü olan emek gücüyle katılarak yalnızca ücret geliri elde eden kişi" olarak tanımlamıştır. En nihayetinde bu tanımlar bizi, kadın ya da erkek fark etmeksizin bireyin ayakta kalabilmek, yaşamını sürdürebilmek için ortaya koydukları iş gücüne, çabaya ulaştırmaktadır.

Toplumsal gerçekçi sanatçıların eserlerinde; işçinin, köylünün, emekçi kesimin çalışma halleri, yaşam koşulları çoklukla işledikleri konular arasındadır. Hangi iş dalında olursa olsun emek gücü vurgusu, bu çalışmalarda belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Bunu izleyiciye aktarırken kullandıkları en güçlü yollardan birisi, belki de en önemlisi, kurguladıkları figürlerdir. Bu figürlerde çalışmanın zorluğunu, bireyler üzerinde yarattığı fiziksel ve duygusal tahribatı, içinde buldukları ekonomik ve sosyal şartları görmek mümkündür.

Eserlerde genellikle kadın ve erkek figürü, hem doğası gereği hem de toplumsal rollerinden dolayı cinsiyetlerine özgü iş alanlarında çalışırken betimlenmiştir. Aksi vurgulara bazı eserlerde rastlansa da çoğunlukla ağır işçilik gerektiren alanlarda erkek iş gücünü ifade eden erkek figürleri kullanılmıştır. Yaptıkları eylemlerin içeriği bu anlamda farklılıklar gösterebilse de birleştikleri ortak nokta emekçi bireyler olmasıdır.

Karkiner ve Ecevit'e (2012: 211) göre, "Toprağın sahibi olan erkek hane reisidir. Kadın ise üretim, geçimlik üretim ve yeniden üretim süreçlerinde, ücretsiz konumu ile yer alır. Bu süreçlerin tümünde cinsiyete dayalı işbölümü egemen olur. Kadın emeğinin ücretsiz konumu onun sömürsünü derinleştirir".

Neşet GÜNAL: (1923-2002)

Neşet GÜNAL, toplumsal gerçekçi anlayışın en etkili örneklerini Türk resim sanatına kazandırmış ustalardan birisidir. Kırsal kesimin yaşantısını, sorunlarını, yokluğunu, çaresizliğini çalışmalarında son derece çarpıcı bir biçimde işlemiştir.

Neşet GÜNAL'ın sanat anlayışının oluşmasında, konu seçiminde kendi yaşamının izlerini görmek mümkündür. Zorluklarla geçen çocukluk ve gençlik yılları, savaş nedeniyle içinde bulunulan ekonomik şartlar, yoksulluk, geçirdiği hastalıklar sanatçının topluma bakış açısını yönlendiren etkenler arasında sayılabilir (İskender, 1995: 7-8). Sanatçı kendi toplumundan, kendi insanının sorunlarından uzağa düşmemiş, seçtiği köy temalı resimlerde, doğup büyüdüğü kültürden, Orta Anadolu'dan, yerelliğinden izleri yansıtarak toplum sorunlarını gözler önüne sermiştir.

Neşet Günal'ın eserlerindeki insan bedeni, toprak unsuru bağlamında, emeğin ve üretimin aktörü olarak temsil olanağı bulur (Bal, 2012: 139). Günal'ın sahip olduğu güçlü desen anlayışı, figüratif tarzda ortaya koyduğu resimlerde açıkça görülür. Figüratif resme olan yakınlığı, ifade aracı olarak figürü seçmesi, O'nun topluma ve insana olan yakınlığı ile değerlendirilebilir. Kendisinin de bir dönem içinden geçtiği zor yaşam koşulları, emekçi insanlara olan duyarlılığını pekiştiren yaşanmışlıklar olarak düşünülebilir. Zira okurken ekonomik nedenlerden dolayı girip çıktığı ağır işler olduğu bilinmektedir (İskender, 1995: 8). Bunun yanında 1960 ve 1970'lerdeki Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal uyanış ve bilinçlenme de Neşet GÜNAL'ın yaklaşımını etkilemiş, daha eleştirel ve ifadedi figür yaklaşımını desteklemiştir. (İskender, 1995: 11). Eserlerinde, kadın iş gücünün önemini vurgulamış, aile içindeki ücretsiz emeği konu alan ve yaşadığı halktan konulara yer vererek toplumsal gerçekçiliğe önemli katkılar sağlamıştır (Akyürek, 2018: 457).

İskender'e (1995: 16) göre, "Güenal'ın sanatı, toplumcu gerçekçilik akımının varlık koşulları arasında görülen bazı uygulamalara da kapalıdır. Çünkü Güenal anlatımcıdır ama sloganıcı değildir; izleyicide duygusal bir coşku, taraftarlık ya da yöneliş yaratmayı amaçlamaz" O toplumu ve insanı anlatmıştır. Sosyal içerikli konulara kendi kişisel üslubu ve insancılığıyla yaklaşmış, yine kendine özgü figür anlayışıyla, biçimsel tutumuyla, renk düzenlemeleriyle, sanatçı duyarlılığıyla toplumsal gerçekçi yaklaşımın hakkını vermiştir. Sanatçının bıraktığı izler sadece yaşadığı döneme değil, kendinden sonraki kuşağa da esin kaynağı olmuştur.



Resim 1. “Başakçı Kadın-II”, tuval üzerine yağlıboya, 141 x 102 cm., 1979, Özel Kol.

Başakçı Kadın-II

Sanatçının 1979’da yaptığı eser, kâğıt üzerine karışık tekniktir. Resme bakıldığında ön planda bir kadın figürü, çorak bir tarlada elinde kazması ile toprağı kazmakta, yanında ise küçük bir çocuk figürü yer almaktadır. Arka planda, sadece bir kısmı görünen dağ kompozisyona eşlik etmektedir. Bütün olarak bakıldığında öğeler son derece uyumlu bir biçimde kompoze edilmiştir. Genellikle kahve, toprak renkleri, soluk sarı tonları çalışmaya hâkimdir. Bu hâkimiyet genel olarak sanatçının diğer çalışmalarında da söz konusudur. Kırsal kesimin atmosferini, aktarmak istediği dramatik durumu ve duygusal etkiyi yansıtması açısından bilinçli bir tercih olduğu görülmektedir. Rengin kullanılış biçimi kapalı bir hava izlenimi vermekte, bu da yine etkiyi arttırmaktadır. Sağ taraftan gelen ışık kadının kıyafetinde hissedilse de, çok güçlü bir ışık oyunundan bahsetmek mümkün değildir. Figürlerde belirgin, birbirini takip eden kontur çizgileri kullanılmış bu da figürleri daha vurgulu hale getirmiştir. Arka planın son derece sade, ayrıntısız olması, başka herhangi bir nesne vb. yer verilmemesi tüm dikkatleri kadın figürüne ve yaptığı işe çekmektedir.

Köy yaşantısında tarımda, tarlada çalışmak bütün aile fertleri için bir zorunluluktur. Doğal olarak kadın da bu faaliyetin içindedir. Resimde kadın, annelik rolünün yanında üretimin içinde, çalışan, aile bütçesine katkı sağlayan, ekmeğini topraktan çıkarmaya çalışan bir birey olarak algılanmaktadır. Karkıner ve Ecevit’in (2012: 227) belirttiği üzere, burada kocası şehre çalışmaya giden kadın resmedilmiş, Türkiye’de tarımda kadının yalnız olduğunu ve tarımsal üretimi sürdürmek zorunda olduğu gerçekliği açık bir biçimde verilmiştir.

Resimde, figürün elleri ve ayaklarındaki abartılı büyüklük, emekçi kadının yıllar içinde deforme olan fiziksel yapısını, yoğun olarak üretimin içinde olduğunu yansıtmaktadır. Bedensel olarak güçlü bir kadın izlenimi olmasa da, hatta yokluğun yarattığı çöküntü, yaşanmışlık kadının bedeninde, duruşunda hissedilse de kemikleri belirginleşmiş elleri ile kazmayı sıkı sıkıya tutuşu kadının gücünü, azmini göstermektedir. Kıyafetindeki eskilik, saçlarındaki dağınıklık, başından yarısı kaymış

durumda görünen kirlenmiş örtüsü ile kadınsal yönü tamamen arka plana itilmiş, üretim için çabalayan bir birey izlenimi vermektedir. Kadının yüzündeki hafif tebessüm tüm zorluklara rağmen, topraktan gelmesini umduğu berekete bir gönderme gibidir. Kadın, hiçbir yeşilliğin, canlılığın, hayata, verime dair belirtinin olmadığı toprağa azimle bel bağlamakta, yaptığı işe odaklanmaktadır. Çünkü köy için, köylü için toprak kutsaldır, belki de tek gerçektir. Bakılmalı, işlenmeli, büyütülmeli ve geleceğe, çocuklara aktarılmalıdır. Bunun bilincindeki kadın her şeye rağmen çalışmaktadır.

Kadının yanında oturur biçimde resmedilmiş çocuk da bu gerçeklerle büyümekte, bir noktaya dalgın dalgın bakan gözleri, kıyafetleri, boynundaki önlüğü, bir şeyler yediği izlenimi veren ağzına götürdüğü eli, sakinliği, izleyicide bir acıma duygusu hissettirmektedir. Geleceğe dair umut vadeden çocuk bakışındaki ışıltı, heyecan, canlılık burada görülmemekte, tam tersine yokluğun bıraktığı hüzün, donukluk tüm gerçekçiliğiyle yansımaktadır. Çocuğun resimdeki varlığı, kadının hem çocuğuna bakmakla yükümlü anne olarak, hem de dışarıda üretimde çalışan emekçi bir kadın olarak üstlendiği rolleri pekiştirmektedir.



Resim 2. “Sorun-Sorum-I”, tuval üzerine yağlıboya, 142x195 cm, 1990, Zühtü Şenyuva Kol.

Sorun-Sorum-I

Sanatçının 1990 yılında ürettiği eserde üçü oturur pozisyonda, biri ayakta dört figür yemek molasında oldukları anlaşılan bir görüntüde betimlenmiştir. Figürlerin arkasında derme çatma bir gölgelik yer almaktadır. Çok uzakta olduğu anlaşılan cılız ağaç topluluğu dışında yeşilliğin, ağacın olmadığı bu tarladaki korkuluk, hem ürünü hem de bireyi koruyan, gölgesine sığınılan bir yapı olarak algılanmaktadır. Resmin genelinde kullanılan kahve ve toprak renkleri kırsallığı, kırsallıkta verimsizliği çağrıştırmaktadır. Figürlerin üzerindeki kıyafetlerin cansız, soluk, eprimiş hallerinin yarattığı yokluk hissi, kaygı duygusu hem resmin atmosferiyle hem de konusuyla uyum içerisinde.

Her ne kadar yemek molasında oldukları görülse de çalışanların, yemeklerine pek dokunmadıkları anlaşılmaktadır. Oysa tarlada çalışmak fiziksel güç ister ve bu gücü kazanmak için de yemek yemek gereklidir. Fakat figürlerin hallerinden, duruşlarından

bir sorun olduğu bellidir. Özellikle resmin merkezinde elini başına koymuş vaziyette oturan kadın figürünün düşünceli hali, sol tarafta oturan kadının dalgın bakışları, çözümsüz bir durumu yansıtmaktadır. Tarlada çalışırken de, yaşanan sorunlarda da, zorlu koşullarda da kadın olayın dışında değil, en az erkek kadar merkezde, erkeğin yanındadır. Yaşamın, üretimin yükü kadının da omuzlarındadır.

İki erkek figürüne karşılık iki kadın figürünün yer aldığı resimde, kadınların elleri de erkek figürlerin elleri gibi büyük ve abartılı resmedilmiştir. Çalışmaktan irileşmiş eller kadın için de söz konusudur. Çünkü kadın, hem dışarıda tarlada, bağda, bahçede hem de evde çalışmak zorundadır. Kadın da ağır işlerin işçisidir. Görevi sadece nesillerini sürdürecektir çocukları doğurup bakmak, ev işlerini yürütmek değildir. Bu bağlamda düşünüldüğünde kadının üzerindeki çalışma yükü belki de erkekten daha fazladır. Zira kadın hem tarlada erkeğin yanında, hem de evde sürekli çalışmakta, emek harcamaktadır. Günün sonunda, tarladaki sofrayı kurup toplayacak olan, eve gidildiğinde yenecek yemeği tencereye koyan, bir sonraki günün azığını hazırlayan yine kadındır.



Resim 3. “Tarla Dönüşü”, tuval üzerine yağlıboya, 145x245 cm, 1961, M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi

Tarla Dönüşü

1961 tarihli eser, Neşet GÜNAL’ın çokça işlediği kırsal yaşantıya ait bir görüntüyü daha izleyiciye sunmaktadır. Arka plandaki kararmakta olan gökyüzünün, ağaçsız yeşilliksiz, dağların eteğinde terk edilmişlik hissi uyandıran evler topluluğunun durağanlığı, orta ve ön plana doğru gelindikçe yerini daha hareketli bir görüntüye bırakmaktadır. Orta planda, yoksulluğun ve doğal koşulların olanakları ölçüsünce insan eliyle, emeğiyle biçimlendirilmiş kerpiç-taş evler renkleriyle doğanın bir parçası gibidir. Sol tarafta biri oturur, diğeri uzanmış yatar pozisyonda iki kadın görülmektedir. Muhtemelen onlarda diğerleri gibi bütün gün tarlada çalıştıktan sonra evlerine dönmek için çıktıkları yolda, belki de kısa bir mola için bir taş yığınının dibine yorgun bedenlerini bırakmışlardır. Yoksa bir kadın neden uluorta bir yerde uzanıp yatmış olabilir ki? Daha fazla dayanamayan bedeni, onu adeta dünyadan çekip çıkarmış, soyutlamış gibidir. Sağ tarafta ise yalınmayak bir kadın, sırtında taşıdığı bir çocuk ile resmedilmiştir. Kadının yana doğru eğilmiş başı, bükülmüş beli, yüz ifadesi sadece o günün değil, yılların yorgunluğunu dışa vurmaktadır.

Resmin ön planında, tarladan dönmekte olan ikisi erkek biri kadın üç figür başrollerdedir. Erkekler; bel küreği, balta, kesilmiş dal parçalarını taşıırken bakışları ileriye doğru ve sanki bir şeylerden bahseder gibidir. Kadın ise onların önünde yürümektedir. Kadının, erkeklerin önünde bir önder edasıyla emin adımlarla yürüyüşü dikkat çekicidir. Türk toplumunda erkeğin, diğer ataerkil toplumlarda olduğu gibi evin direği, sözü geçeni, lideri olarak görüldüğü düşünüldüğünde, kadının bu düşünceye tezat biçimde ön saflarda işleniş etkileyicidir. Bir kolunda taşıdığı küçük çocuğu, diğerinde eşyaları ile kuvvetli bir kadın izlenimi yaratmaktadır. Bütün gün tarlada çalışan yorgun, bitkin bir vücut hali görülmemektedir. Daha yapacak çok işi olduğunu hissettiren bir edayla, kocaman güçlü ayaklarıyla ileriye doğru yol almaktadır. Bu dik duruşa, kadının ileriye doğru bakan gözleri eşlik etmektedir. Bu dayanma gücünün sebebi, belki mecburiyetler belki de geleceğe dair beklentiler, umutlardır.



Resim 4. “Toprağa Öykü J. F. Millet’ ye Saygı”, tuval üzerine yağlıboya, 121x211 cm, 1981, Sami Şekeroğlu Kol.

Toprağa Öykü “J.F. Millet’ e Saygı”

Neşet GÜNAL'ın 1981 tarihli bu eseri kendisinden 124 yıl önce benzer bir konuyu işlemiş olan realist ressam J.F. Millet' nin “The Gleaners” (Başak Toplayanlar) isimli tablosuna gönderme niteliği taşımaktadır. Konu ve kompozisyon kurgusundaki benzerlik, bilinçli bir tercih olduğunun altını çizmektedir. Kendisi gibi köy yaşantısını, köylüleri, tarım emekçilerini işleyen Millet'e, farklı bir coğrafyalardan, farklı bir kültürden ve farklı bir zaman diliminden yollanmış bir selam gibidir. Zaman ve mekân değişse de değişmeyen gerçeklere bir vurgudur. Bu gerçek de çalışmak ve üretmek zorunda olan kırsal kesim insanının zor koşullar altında ortaya koyduğu emektir.

Millet, yapıldığı dönemde oldukça fazla eleştiri alan bu çalışmasında, hasat sonrası tarlada kalan mısırları toplayan üç kadına yer vermiştir. Çalışan sınıfı, emekçi köy kadını, çok zor bir işi yaparken, eğilmiş bir vaziyette resmetmiştir. Resimde, sıradan kırsal kesim insanını yüceltmesi, dönemin koşullarında ve sanat çevresinde tepkileri beraberinde getirmiştir (Harris ve Zucker, Erişim Tarihi: 31.03.2019).

Millet'in, ön planda ve büyük bir biçimde vurgulanarak işlenmiş olan çalışan kadın figürleri, benzer bir biçimde Neşet Günal'ın “Toprağa Öykü” adlı eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Çalışma gücünün ve emeğin en temel ifadesi olan eller ve

ayakların abartılı hali, figürlere daha da anıtsal bir yapı (İskender, 1995: 15). Millet'ten farklı olarak, toprağa doğru eğilmiş üç kadına ek olarak sağ tarafta ayakta duran bir kadın, dimdik duruşuyla ufka bakmaktadır. Kadınların yüzlerindeki ifade karanlıkta kaldığı için tam olarak hissedilmemekte, bu da ilgiyi daha çok beden diline, yaptıkları işe, bu işin önemine çekmektedir. Arka plandaki çıplak dağlar dışında başka hiçbir nesneye yer verilmemesi de bu vurguyu destekler niteliktedir. Önemli olan çalışan kadınların bu anıdır, yaptıkları iştir. Ressam, köy insanı için sıran bir anı çekip çıkarmış ve izleyiciye yansıtılmış olsa da, insanlar için bu an, ömür boyu süren bir yaşam biçimidir. Onlar hem anne, hem kadın, hem de işçi olarak güç gerektiren işlerde, sabahtan akşama kadar çıplak ayakla, eğilerek, belki de nasırlaşmış elleriyle yorulmadan çalışmak, toprakla, doğayla mücadele etmek zorundadırlar.



Resim 5. “Toprak”, tuval üzerine yağlıboya, 96x240 cm, 1962, M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi

Toprak

1962 tarihli eserde, bir kadının iki çift öküzün çektiği bir sabanla tarlayı sürmekte olduğu görülmektedir. Bu resimde de odak noktası yine yapılmakta olan iştir. Tamamen toprak renklerinin hâkim olduğu bu çalışmada, dikkatleri dağıtacak hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Kadının, hayvanların ve toprağın rengi bir bütün olarak algılanmakta, doğaya ait bu üç olgu birbiriyle iç içe geçmiş, ayrılmaz bir parça olarak vurgulanmaktadır. Renk kullanımının yarattığı genel atmosfer bunalım ve karamsarlıktır. Hayvanın kaburgalarının belirgin halde resmedilmesi, açlık, zayıflık hissini güçlendirmekte, yokluğun insanlarda olduğu gibi diğer canlılar üzerinde yarattığı sonuçları da gözler önüne sermektedir. Doğanın bir parçası olan hayvanlar da insanlar gibi bu olumsuz koşullardan nasibini almaktadır.

Akyürek'e (2018: 458) göre; “Sanatçı, toprakla uğraşan emekçi kadının ellerini büyük çizerek deformasyona uğratmıştır. Ellerin büyük çizilmesi emeği ön plana çıkartmaktadır”. Kadın burada oldukça zor bir işin üstesinden gelmeye çalışmakta, güç gerektiren bir işi, hatta daha çok erkeğin yapabileceği bir işi icra etmektedir. Kadının eğik duruşu, bakışlarındaki memnuniyetsiz ifade, sonuç vermeyecek, ürün getirmeyecek bir toprak için ortaya konulan boşa çabanın yansıması gibidir. Kadın burada tek başınadır. Onun için zor iş, ya da “erkeğin yapabileceği iş, kadının yapabileceği iş” gibi bir ayırım söz konusu değildir. Durum ne olursa olsun, toprakla mücadele etmek, işlemek, ondan alabileceklerini almak zorundadır. Onlar için cinsiyetler arası fiziksel farklılıklar bu noktada söz konusu değildir.



Resim 6. “Başakçılar”, tuval üzerine yağlıboya, 145x204 cm, 1961, İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Başakçılar

Neşet GÜNAL'ın 1961 tarihinde yaptığı bu eserde, çokça işlediği konulardan biri olan “Başakçılar” ı görmekteyiz. Çalışmakta olan üç kadın figürünün her biri, farklı işlerle uğraşmaktadır. Bu kez arka plana, tek tük serpiştirilmiş bodur ve yapraksız ağaçlar eşlik etmektedir. Ağaçların bu görüntüsü, verimsiz kıraç toprağın bir ürünü olarak karşımızda dikilmekte, toprağın bu coğrafyadaki durumu ile ilgili fikir vermektedir. Renk tonları yine Günal'ın klasikleşmiş kahve ve toprak renkleridir ki yarattığı bu buğulu görüntü umutsuzluğu ve zor koşulları daha iyi yansıtmaktadır.

Sol tarafta elinde kazması ile taşlı toprağı kazmakta olan kadın, “Başakçı Kadın-2” eserinde de gördüğümüz kadın figürüyle neredeyse aynıdır. Fakat kadının yüzündeki ifade, burada çok da umutlu değildir. Daha arkada, orta planda eğilmiş torbasına bir şeyler toplarken gördüğümüz kadının ise yüzü görülmemektedir. Dünyadan kopmuşçasına yaptığı işe odaklanmıştır. En dikkat çekici figür ise sağ tarafta küreğine dayanmış, ayakta duran kadın figürüdür. Bakışları sorgular biçimde uzaklara dalmış olan bu kadının, giyim tarzıyla, başını örtme biçimiyle, duruşuyla diğerlerine göre daha yaşlı olduğu anlaşılmaktadır. Farklı yaşlardan, farklı kuşaklardan kadın figürlerine yer verilmesi, çalışmakla geçip giden bir hayata ve ölene kadar da sürecek olan bu döngüye örnek gibidir. Ailedeki en küçük bireyden en yaşlısına kadar herkes tarlada bu mücadelenin içindedir. Buradaki atmosferden, emeğin karşılığı alındığında hafifleyen yükün, söz konusu olmadığı hissedilmektedir. Kadının yanında, elinde ekmeği, yukarı sıyrılmış elbisesi ile ilgi bekleyen küçük çocuk figürü ise benzer bir kaderin temsilcisi gibi durmaktadır. Büyüyecek ve O da bu topraklarda umudun peşinde koşacaktır.



Resim 7. Neşet Günal'a Ait Bir Desen, 1991

Desen

1961 tarihli bu desende bir kız çocuğu, yanında da muhtemelen otlatmakla görevli olduğu bir keçi ile görülmektedir. Ellerini dizlerinin üzerinde kavuşturarak çömelmiş bu çocuk figürünün görüntüsü, yaşanan toplumun, köy hayatının bir gerçeği olarak sunulmaktadır. Yaşı kaç olursa olsun çocuk da üretimin, çalışma hayatının bir parçasıdır. Erken yaşta başlayan sorumluluk alma durumu her şeyden önce bir zorunluluktur. Tüm aile bireyleri gibi onlar da çalışmakla yükümlüdürler. Oysa bu küçük kız çocuğunun çalışmaktan ziyade yapması gereken oynamak ve eğlenmektir. Kadın ve erkek figürlerinin duruşundan, kıyafetlerinden, yüz ifadelerinden algılanan düşünceli, kaygılı, donuk haller, küçük bir çocukta dahi varlık göstermektedir. Çıplak ayakları, henüz çalışmaktan irileşmemiş küçük elleri, narin vücuduyla çocuk kırılmasını hissetsek de bu düşünceli, dalgın bakışlar bir çocuğunkinden çok daha fazlasını yansıtmakta, yaşının gerektirdiğinden daha fazla sorumluluk ve sorunu omuzlarına yüklediği izlenimi vermektedir. Bu da o coğrafyada, o zaman diliminde doğmuş olmanın, içinde bulunulan toplumsal koşulların yaratmış olduğu bir durumdur. Beklentiler, özlemler, hayaller bir kenarda durmakla birlikte, erken büyümek zorunda kalan yüzü asık ve mutsuz bu kız çocuğu, geleceğin emekçi kadınlarından sadece bir tanesidir.

Sonuç

Orta Anadolu'nun, kırsal kesimin yaşamını figüratif anlayışla gözler önüne seren Neşet GÜNAL'ın eserlerini, ortaya koyduğu güçlü yorumu, sanatçının içinde yaşadığı toplumun siyasal, sosyal ve ekonomik şartlarından ayrı tutmak mümkün değildir. Bu koşullar, her sanatçı tarafından, kendi geçmişine ait kazanımlarla, büyüdüğü yetiştiği ortamlarla, kültürel kimliğiyle, farkında olarak ya da olmayarak yoğrulur ve sanatçının eserleri aracılığıyla ortaya konulur. Bu noktada sanatçının bireysel duruşu, dünya görüşü, olayları algılayışı ve yorumlayışı son derece önemli ve etkilidir. Bu nedenle eserleri daha iyi anlamak için toplumun ve sanatçının içinde bulunduğu koşulları da değerlendirmek gerekir.

Sanatçının ele alınan çalışmalarının tarihlerine bakıldığında (1960-1990) aslında dönemin toplumsal ekonomik şartlarının bir yansıması görülmektedir. 1950 sonrası İkinci Dünya Savaşı'nın da etkileriyle kurulmaya çalışılan yeni ekonomik düzen, bu düzenin uyum sağlayamadığı tarım politikaları, gerçekleştirilemeyen toprak reformu, altyapı eksiklikleri, tarımda, kırsal kesimde tıkanmalara yol açmıştır (Öztürk, 2008: 624). Kırsal kesimde topraktan beklentilerini karşılayamayan tarım emekçileri, yoksullaşmayla birlikte rotalarını kente çevirmeye başlamıştır. Yine 1980'lere geldiğinde tarım da yaşanan çıkmazlar, dış ticaret açığının büyümesi, yeni çözüm arayışlarını getirmiştir. Bu dönemde neo-liberalizme dönüş ile ucuz emeğe dayalı ürünlerin dışsattımına dayalı serbest piyasa düzeni ortaya çıkmıştır. Tarımdaki özelleştirmeler, desteklerin azalması, kırsal kesimi olumsuz etkilemiş, tarım sektörünün gerilemesine kaynaklık etmiştir. Bunun sonucu olarak da kırsalda yoksullaşma daha çok hissedilir hale gelmiştir (Öztürk, 2008: 624-625). Bu koşullar kırsal kesim insanını göçe sevk etmiş, çözümü kente aramalarına yol açmıştır. Bazen tüm aile bireyleriyle, bazen de sadece erkeğin çalışmak için topraklarını bırakıp kente gitmesiyle toplumda yeni bir süreç baş göstermiştir. Kimi zamam erkek, kente mücadele ederken, kadın da kırsalda toprakla mücadele etmeye devam etmiştir. Bu koşullar göz önünde bulundurulduğunda sanatçının yaklaşımı, daha anlaşılır ve anlamlı bir temele oturmaktadır. Bu bağlamda Neşet GÜNAL yaşadığı toplumun koşullarını, yapısını iyi bilen, gözlemleyen, irdeleyen yorumlayan, geçmişiyile, kökleriyle bağını koparmadan eser üreten bir sanatçı kimliği ortaya koymuştur.

Sosyal ve ekonomik açıdan hal böyleyken, sanat çevresindeki değişimleri ve dönemin eğilimlerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sanat alanında da bu dönemlerde yeni arayışlar, yeni yaklaşımlar ortaya çıkmış, farklı sanat grupları yeni oluşumlar olarak varlığını ortaya koymuştur. Fakat her ne olursa olsun insan figürüne olan ilginin yok olmadığı, insan figürüne yönelik çalışmaların, soyut akımların en etkili ve geçerli olduğu dönemde bile varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Hatta 1960 sonrası soyut non-figüratif çalışmalarına figüratif yönde devam eden birçok sanatçı bulunmaktadır. Fakat Günal'ın resimlerinde, Batı'da aldığı sanat eğitiminin yansımaları bir dönem görülse de, figüratif çizgi, kararlı bir şekilde hep devam etmiştir (Tansuğ, 1999: 268-269). O dönemde Batı'daki soyut sanatın egemenliğine, Türkiye'deki yansımalarına ve soyut sanatın yaygınlaşmasına rağmen, böyle bir ortamda Neşet GÜNAL'ın gerçekçi ve figüratif anlayışı, kişisel duruşu, kararlılığı, dünyaya bakış açısıyla birleşmiş ve toplumsal gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur (İskender, 1995: 7).

Çalışmalarında sıkça işlediği yoksul kırsal kesim insanı, bu insanların yaşam biçimi, toprakla hayatta mücadele, kendine özgü figür anlayışıyla son derece etkili bir biçimde gözler önüne serilmiştir. Resimlerdeki kadın, erkek ve çocuk figürleri doğanın, o toprakların bir parçası gibi işlenmiştir. Kimi zaman tarlada çalışan, kimi zaman bir duvar dibinden hayata bakan bu insanlar, dönemin gerçeklerinin birer sembolü gibidir. Doğal olarak bu sembollerden biri de kadındır.

Neşet GÜNAL'ın eserleri gözden geçirildiğinde, kadın figürüne oldukça fazla yer verildiği görülmektedir. Kadın bu eserlerde kimi zaman anne, kimi zaman da tarım emekçisi olarak çokça karşımıza çıkmaktadır. Kadının cinsel kimliğinin bu çalışmalarda

hiçbir zaman ön planda olmayışı da dikkat çekici bir noktadır. Neredeyse kadınlıklarından bihaber, erkeklerle birlikte tarlada, bağda bahçede omuz omuza çalışmakta, hatta yeri geldiğinde tek başına, çalışmak için kente göç etmiş kocasının yerine de toprakla mücadele etmektedir. Bu mücadeleye evde annelik rolü, evin işlerini çekip çeviren kadın rolü de eklendiğinde yük iyice artmaktadır. Her ne kadar yaşadıkları toplum ataerkil bir yapıda olsa da, erkek evin reisi olarak görülse de söz konusu çalışmak, üretime katkı sağlamak olduğunda bu farklılıkları görmek pek de mümkün değildir. Kadın, karar veren, gücü elinde bulunduran merci olmasa da, bir işçi gibi üretimin bir parçasıdır. Bu yönüyle de kadın, emekçi bir birey olarak varlığını sürdürmektedir. Zira kadın her türlü işi yaparken görmek mümkündür.

Kadın kırsal kesimde gücü elinde bulunduran taraf olarak değil, daha çok kararları uygulayan, çocukları, evi, kocası, toprağı için çaba sarf eden, yapan, üreten, çalışan, emekçi pozisyonundaki birey olarak konumlanabilmektedir. Aslında günümüzde de durumun çok da fazla değişmediği söylenilebilir. Kent yaşamında kadın, birey olarak kendini daha fazla ifade edebilecek konuma gelmiş, çalışma hayatının, kamusal alanın içine girmiş, kanunen eşit haklara sahip olmuş olsa da, kırsal kesimde durumun daha farklı seyrettiği bir gerçektir. Kanunların kadın ve erkeğe tanıdığı eşit haklar sayesinde belki mülk sahibi olabilmış fakat söz sahibi olma konusunda hala eşit seviyeye gelememiştir.

İçinde bulunduğu süreci ve bu süreçle birlikte toplumun cinsiyetçi tavrını, bireylerine yüklenen kimlikleri sorgulayan resimleri ile ön plana çıkan Neşet GÜNAL, eserlerinde yoksulluk ve yoksunluklarıyla, içinde var olduğu ortamlarında, kadınları, renk, çizgi, leke ve kompozisyon bütünlüğüyle yansıtmıştır. Burada kadın, varlığını emeğiyle, gücüyle ortaya koymakta, *anne olarak kadın* ya da *çalışan kadın* misyonlarıyla var olmaktadır. Figürlerin işlenişindeki anlayış hiçbir zaman cinselliği çağrıştırmamakta, onları neredeyse cinsiyetsiz bir konuma yerleştirmektedir. Cinsel ayrımı yapabileceğimiz kadına ait unsurlar; bedenlerini örtmek için üzerlerine giydikleri elbiseler, başlarını örtmek için kullandıkları geleneksel örtüler olmasa, onlar sadece çalışan, birer insandır. Giymiş oldukları erkeğinkine benzer hatta aynı diyebileceğimiz kaba ve büyük ayakkabılar, keskin, kemikli yüz biçimleri, aynı anatomik yapıdaki eller ve ayaklar bu kadınları cinsel kimliğinden uzak bir pozisyona yerleştirmektedir. Sadece nesillerini sürdürmek için gerekli olan çocukların varlığı bize kadının doğurganlığını, annelik kimliğini hatırlatmaktadır. Sorgulayan gözleriyle izleyicinin karşısına dikilen bu kadın figürleri, başta hüznün, acıma sıkıntı, bunalım, çaresizlik, korku, bekleyiş gibi duyguları uyandırır da, ayakta kalma, çalışma, direnme güçleriyle içten içe umudu da hissettirmektedir. Yoksa yılmadan, inatla doğayla, toprakla, yaşamla mücadele eden bu insanlar, umutları ve beklentileri olmadan bu savaşı başka nasıl sürdürebilirlerdi ki?

Kaynakça

- Akyürek, M. (2018). "Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Türkiye'de Emek Gücünün Resim Sanatına Yansıması". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 40, (444-467).
- Bal, A. A. (2012). "Toprak Kesilen Bedenler; Neşet Günel'in Kırsal Yaşam Manzaraları". *Acta Turcica*, 1(Ocak), 132-140.
- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçek, V. (2010). *19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İskender, K. (1995). *Neşet Günel*. İstanbul: Garanti.
- Karkıner, N., Ecevit, M. "Neşet Günel'in İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme". *Folklor/Edebiyat*, (69), 207-243.
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı.
- Öztürk, Ş. (2008). "Kırsal Yoksulluk ve Neo-Liberal Ekonomi Politikaları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/5 , 624.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türe, A. (2002). *1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- Blumberg, N. (Ed.yrd.).t.y.). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Social-Realism-painting> (Erişim Tarihi: 17.03.2019).
- Harris, B. ve Zucker, S. (2015). *Jean-François Millet, The Gleaners*. (Video) <https://smarthistory.org/millet-the-gleaners>. (Erişim Tarihi: 31.03.2019).
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&keli_mesec=11188 (Erişim Tarihi: 19.03. 2019).

Görsel Kaynakça

- Resim 1.** Neşet Günel, "Başakçı kadın-II", İskender, K. (1995). *Neşet Günel*. İstanbul: Garanti, s.80.

- Resim 2.** Neşet Günal, "Sorun-Sorum-I", İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.112.
- Resim 3.** Neşet Günal, "Tarla Dönüşü", İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.46-47.
- Resim 4.** Neşet Günal, "Toprağa Öykü J. F. Millet' ye Saygı", İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.84-85.
- Resim 5.** Neşet Günal, "Toprak", İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.52-53.
- Resim 6.** Neşet Günal, "Başakçılar", İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.54.
- Resim 7.** Neşet Günal, Neşet Günal'a Ait Bir Desen, İskender, K. (1995). *Neşet Günal*. İstanbul: Garanti, s.32.



PUNK SANAT AKIMININ MODAYA YANSIMALARI REFLECTION OF PUNC ART TREND ON FASHION

Nazan AVCIOĞLU KALEBEK

Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü
Associate Professor Dr., Faculty of Fine Arts, Fashion and Textile Design

nkalebek@gantep.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1840-034X>

Gökçe ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü
Associate Professor Dr., Faculty of Fine Arts, Fashion and Textile Design

gozdemir@gantep.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2608-6004>

Ebru ÇORUH

Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü
Associate Professor Dr., Faculty of Fine Arts, Fashion and Textile Design

ecoruh@gantep.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8039-828X>

Tuğba ÖZTÜRK

Öğr. Gör., Naci Topçuoğlu M.Y.O. Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü
Instructor, Naci Topçuoğlu Vocational High School, Textile, Clothing, Footwear and Leather

tugbaozturk@gantep.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9880-3677>

Atıf/Citation

Avcıoğlu Kalebek, N, Özdemir, G, Çoruh, E, Öztürk, T. (2020). Punk Sanat Akımının Modaya Yansımaları. *Sanat Dergisi*, (36), 151-164.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.697023>

Öz

Toplumdaki çoğu insan tarafından benimsenen moda olgusu, düşünce, alışkanlık ve yaşam tarzı ile bütünleşen oluşumların yansımasıdır. Toplumun yansıttığı giyinme biçimi aynı zamanda toplumun aynası biçimindedir. Kıyafet ile direkt iliştiği kabul edilen moda kavramı gerçekte insanın yer aldığı her alanı kapsayan geniş bir olgudur.

Abstract

Fashion phenomenon which is adopted by most people in society is the reflection of formations combined with thought, habit formation and lifestyle. The mirror of society reflects the community clothing at the same time. Concept of fashion is generally accepted as clothes. However, fashion covers all areas in a wide range where people are located. The

Toplumların zaman içinde geçirdiği politik, sosyolojik, kültürel değişimler sanat akım ve eğilimlere çeşitlilik kazandırmıştır. Sanat akımları, moda tasarımcıların fikirlerini giysiye yansıtırma biçimidir. Sanatın ve tasarımın aynı potada yer alması ile özgün tasarımlar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, 1970'li yıllarda ortaya çıkan deri, zincir ve zımbaların ağırlıklı kullanıldığı punk moda akımı ile kıyafetler yeniden yorumlanmıştır. Farklı giysi teknikleri kullanılarak, punk akımı ile koleksiyon oluşturulmuştur. Giysi koleksiyonu oluştururken tema belirleme, hikaye&renk panosu hazırlama, eskiz çizim, artistik&teknik çizim, temaya uygun kumaş&aksesuar seçimi, model kalıp çıkartılması ve dikim gibi koleksiyon oluşum süreçlerinin izlenmiştir. Çalışma kapsamında pamuk Amerikan bezi, hayal tül, petek tül, deri, zimba, zincir, saten kumaş, file, fermuar, tela, dikiş ipliği, gren, püskül ve düğme kullanılmıştır. Sonuç olarak, geçmiş sanat akımlarının günümüz modası üzerinde modern çizgilerle birleştirildiği koleksiyon parçalarında tasarımcılara farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Araştırmacılar, tekstil&moda firmaları, moda tasarımcıları ve tüketiciler koleksiyon oluşum aşamalarını detaylı olarak inceleme fırsatı yakalamışlardır.

Anahtar kelimeler: Kıyafet, Moda Akımları, Sanat, Punk Akımı, Giyilebilir Moda

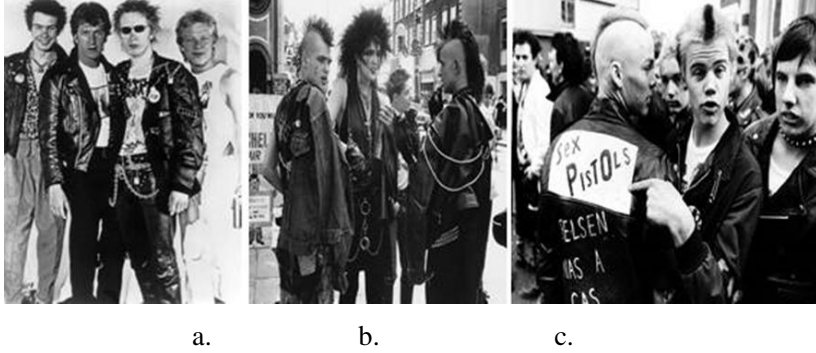
political, sociological and cultural changes that societies have gone through over time have brought diversity to art trends. Art movements are the way of fashion designers that reflect their ideas on clothes. With the art and design taking place in the same pot, original clothes have been designed. In this study, garments were reinterpreted with the trend of punk fashion where leather, chains and staples were used heavily in 1970s. Using different garment techniques, a punk collection was created. While the formation of collections, theme determination, story&color board, drawing sketch, artistic&technical drawing, molding the models and sewing procedures are followed. Cotton American cloth, imaginary tulle, honeycomb tulle, leather, punch, chain, satin fabric, mesh, zipper, interlining, sewing thread, grain, tassel and button are used. As a results, in the collection pieces where past art movements are combined with modern lines on today's fashion, it has given designers a different perspective. Researchers, textile & fashion companies, fashion designers and consumers had the opportunity to examine the collection formation stages in detail. It is thought to be an inspiration for the creation of innovative designs.

Key words: Garments, Fashion Trend, Art, Punk, Wearable Art

Introduction

The concept of fashion, which means "Modus" (cannot be limited) in Latin, is also expressed as a social acclaim within a certain period of time, entering the society with adornment and temporary liking. With aesthetic values, fashion appears in every field in human life in the short or long term. Today, fashion is changing so fast that it is consumed at the same speed. This rapid change expresses the artistic trends of the period, socio-economic factors, socio-cultural differences, beliefs and similar formations. Fashion designers have to use new styles to meet the demands of consumers who are constantly in search of innovation. At this stage, fashion and art appear as an alternative source in the formation of new styles. Inspired by the art movements, they present their original works to the acclaim of the consumer. Fashion designers have created artistic outfits by applying art movements to fabrics (Ertürk, 2011: 6, Aktepe, 2012: 55, Günay,

2012: 51, Yıldız, 2015: 250, Güncü, 2017: 444, Bayburtlu, 2019: 11). The flow inspired when creating this work is the punk art movement, the visuals of which are also given in Visual 1.



Visual 1. Punc visuals

Alpat (2010:15) examined the nostalgic understanding of women's fashion in the XX. and XXI centuries. The designer attributed the meaning of nostalgia as a desire for the past, identity, role, social status that was remembered or aging by people who lived in the past, and placed meaning on clothes. He presented it as a source of communication from both sides by establishing a strong link between fashion and consumers. Thus, the logic of the forced acceptance of a single line in women's fashion was destroyed and its importance in individual preferences was emphasized (Alpat, 2010:15). Saygılı (2018:30) discussed the concept of cubism, one of the modern art movements. He explained the effects of the Cubism movement in fashion during the period from the early 1900s up to the present with examples. In 1907, many fashion designers transformed the two-dimensional fabric into three-dimensional clothing, being influenced by the movement of cubism. Between 1910-1920 cubism movement became known to many sections. Jean Patou presented the best examples of sports clothes with square, cuts and corners to consumers in 1920s. We see the effect of cubism in his green and cream colored dress designed by Paul Poiret as an evening dress in 1933. In the late 1950s he concealed the breezes of cubism in checkered fabrics. In 1960, Paco Rabanne shattered the whole and impressed that period with the designs of cubism. As a result; art movements were inspired by designers at certain periods (Saygılı, 2018:30). Özüdoğru (2013:235) examined the effects of modern art movements such as cubism, surrealism, futurism and constructivism on clothes. As a result of the research, they presented plain clothes with the effect of cubism and designs integrated with the body of geometric forms in nature. Elsa Schiaparelli, Rene Magritte and Hans Bellmer, who gave the best examples in the field of fashion among surreal designers, have made designs of clothes that exactly match the reality and imagination. In the futurism trend, they presented technological outfits using unusual materials such as glass, metal and shiny materials. Movement of constructivism, they used geometric forms such as triangles, squares, and rectangles, in which functionality came to the fore and rejected the floral motifs of the bourgeois class, emphasizing dynamism (Özüdoğru, 2013:235). Akdemir (2016:196) examined the effect of Art Deco on fashion illustration. It is a term that

includes artistic fashion drawings that do not include sewing details such as illustrations, stitches and gives an idea for the clothes to be produced. It is frequently used in the first form of the design to be quickly transferred to paper. Art Deco; It is a trend that is a mixture of modern and decorative arts that have shown their influence in the 1920s and 1930s. In this study, eighteen fashion illustration examples, which were drawn between 1915 and 1930, were examined with the Art Deco effect. As a result, it is seen that geometric forms, repeating motifs, rhythm, symmetry, and simple appearance in lines are effective (Akdemir, 2016:196).

In this study, a collection of clothes was created inspired by the punk art movement. For the formation of the collection, the steps given below are followed;

- Theme determination,
- Creating a story and preparing color board
- The drawing of sketches
- Selection of the model that best reflects the theme among the sketches
- Technical drawings of selected models
- Determination of fabrics and accessories suitable for the theme
- Molding of models
- Transition to the sewing process
- Cost calculation
- Prototype sewing
- Creating a collection

At these stages, the first and general model image drawing of the model is made. The number of sketches is determined as 10. Artistic drawings of 10 sketches were also colored. All details (zipper, bead, chain, leather, embroidery, button, buttonhole etc.) which are designed in the sketches are stated. Technical drawings of selected sketches are carried out. Two pieces 38 size female pattern which were selected by researcher from collection was prepared without the help of computer. Firstly prototype and then actual sewing was performed. In addition, the main materials and accessories such as fabric, lining and interlining were determined and the cost was calculated.

1. Material and Method

1.1. Material

In this study, Alex Schoeller brand 120 gr/m² paper for sketches, artistic and technical drawings, for coloring, Art & Marco Raffine Fine Artist 72's dry crayons, natural color for prototype sewing 100 * 200 cm, 120 gr / m² 100% Cotton American cloth, imaginary tulle, honeycomb tulle, leather, punch, chain, satin fabric, mesh, zipper, interlining, sewing thread, grain, tassel and button are used.

1.2. Method

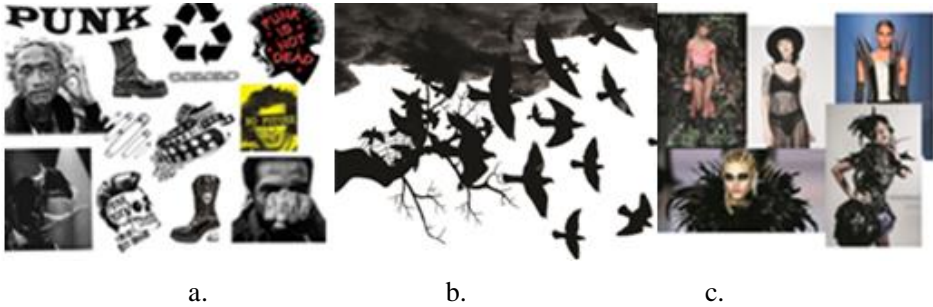
The research is a practical study in which garment collection formation processes are monitored. In the study, the story and color board suitable for the theme were first of all created. Then 30 piece sketches were drawn. By the elimination method to, 10 drawings that best reflect the theme were selected from the sketches drawn. Artistic drawings that will constitute the collection have been determined. Afterwards, the artistic

drawings determined were colored Two models were selected to be sewn from between the artistic drawings and 38 size molds were prepared. First of all prototypes product plantings were made from the prepared molds and then finished product planting was done.

3. Finding

3.1. Theme Definition

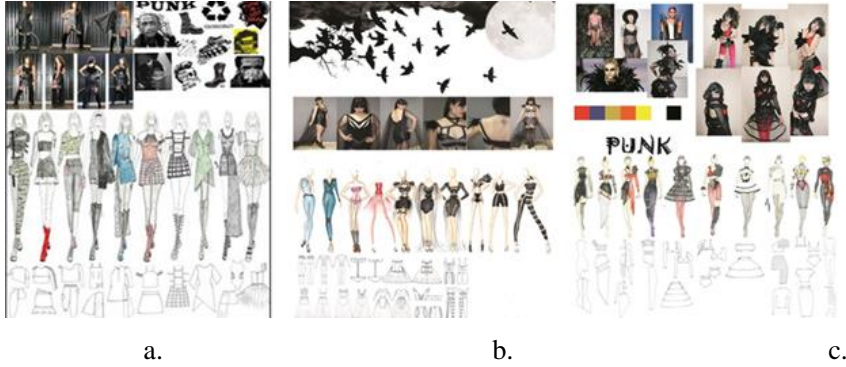
Visual materials such as websites, libraries, fashion magazines, catalogs of fashion houses, museums, films, theaters, concert shows and samples of clothing from different periods were scanned during the theme determination phase. Integrity of the collection has been tried to be ensured by considering the factors that the mass that the design will appeal to, such as age, gender, lifestyle, social and economic living conditions and religious beliefs. As a result of the research, a collection was created with models that reflect the current punk art. The visuals that make up the theme are given in Visual 2.



Visual 2. Punk themes visuals

3.2. Story and Color Board

In the process of creating a collection, the story and color board is a visual factor that guides the designer. Because of in the design process, it is important in terms of integrity to create a story suitable for the theme. In addition to a drawing that is dominated by aesthetic, balanced with visually, it is very important in the coloring stage which reflects the texture of the material. In this study, the story and color board created according to the theme are given as a single board (Visual 3). The board of belonging three collections created in Visual 3 is shown. The board prepared also includes artistic, technical drawings and photo shoots.



Visual 3. Boards of the collections (a. Collection 1, b. Collection 2, c. Collection 3)

3.3 Sketch Drawings

The test drawings made on paper using the scribble method are expressed as sketches drawing. In this study, 30 piece sketches that reflect the style of punk clothing were drawn as front and back.

3.4 Artistic and Technical Drawings

By choosing a suitable silhouette for the designer's fabric and the clothes he will design the stage of dressing her imagine dress on this silhouette. At this stage, designers often use the technical drawing silhouette and artistic drawing silhouette. The drawings in which body proportions are exaggerated are called artistic drawings. The length of the artistic drawing silhouette is 9 times to 14 times the head length. Technical drawing, on the other hand, is immobile drawings in real human body proportions. Technical drawings should give detailed information about the model to the styler. In this study, selected from sketches 10 collection pieces first artistic drawings and then technical drawings of were made. Artistic and technical drawing examples of the drawings that make up the collection are included in Visual 4, 5 and 6.



Visual 4. Collection 1 (Artistic and Technical Drawings)



Visual 5. Collection 2 (Artistic and Technical Drawings)



Visual 6. Collection 3 (Artistic and Technical Drawings)

3.5 Determination of the Model to be sewn

Among the 10 drawings that were created, 2 models were selected which reflect the best theme and a detailed model analysis was performed to prepare the mold. The selected models are shown in Visuals 7, 8 and 9.



Visual 7. Models sewn in Collection 1



Visual 8. Models sewn in Collection 2



Visual 9. Models sewn in Collection 3

3.6 Preparing the Pattern of the Collection Piece to be Sewn

The basic pattern metaphorically means a copy of the body. There are many methods to prepare the model. These are ready-made models given by magazines, drapage technique, model by measurement, preparing model from ready-made clothing and computerized model preparation systems. In this study, female 38 size model patterns were prepared by measuring the human body.

3.7 Finished product

It is the final stage of the collection creation process. By fixing the errors detected in prototype sewing, the actual sewing of the selected models was performed. After this stage, the clothes were dressed on a dummy model or a live model, and their photos were taken. Stitched product images are included in Visuals 10, 11 and 12.



Visual 10. Finished Product (Collection 1)

Chain, tulle, metallic ring, bird eye, zipper and tassel, which are indispensable elements of punk clothes, were used in the models that were sewn to Collection 1. 1. A dress with a strap is designed in the model. The hanger is attached with a metallic ring. The waist of the dress is enriched with a metal chain belt. The right side of the skirt is given in the form of 2 stripes in the same color fabric. One-sided modeling was done with black tulle from the left shoulder to the hem. In Model 2, the upper and lower body were designed differently. The upper body is in the shape of a body that adheres to the body and tassel is added to the chest. In the lower body, the knee length is kept above the knee. One-sided tulle is sewn from the belt part of the skirt to the wrist. Parallel and cross-shaped chains were passed through the bird's eye on the front right side of the skirt.



Visual 11. Finished Product (Collection 2)

Tulle, ribbon, leather, chain, tassel, traveler and zipper are used in Collection 2. The first model, sewn, is a dress made of leather fabric. The upper part of the dress is in the form of a bustier. It is embroidered on leather fabric by making an appliqué like baklava on the bustier. The bustier extends in the form of stripes on the shoulders, neck and chest. The tassel was sewn on the shoulder in the form of epaulettes. There are chains in the space between the bustier and the skirt. Maxi tulle was added at the back of the skirt. The second model in Collection 2 is leather dress. There is a belt from the chain at the waist. Tulle is sewn from shoulders to wrists. The dress has a low back and a zipper is added to the back for easy wearing.



Visual 12. Finished Product (Collection 3)

Interlining, satin, tassel, traveler, zipper and underwire were used in the models of Collection 3. Both models consist of geometric forms, which are design elements. The first model consists of bustier and shorts. The left side of the bustier, the right wrist, and the left lower leg contains three-dimensional geometric forms. Tassel is sewn on the right side of the shorts. The second model is designed as a dress. The dress consists entirely of tulle and net. The geometric form is provided by underwire. Chains reflecting punk clothing were added at the waist of the dress.

Conclusion

In this study where the style of punk clothing was investigated in the fashion sector, six clothes that reflect the theme best were designed and sewn from three different collection pieces. The elements that make up the punk art movement have been evaluated with the characteristics that have contributed greatly to the design, and the characteristics of the punk clothing style.

In the light of the designs, it has been determined that the punk art movement is dominated by black color and mostly consists of outlier accessories such as leather, chain, stapler, tulle and net. The punk culture emerged in the mid-1970s with the music group "Sex Pistols" in England. It is a solid subcultural clothing that has emerged with the freedom of expression movement, which symbolizes a rebellious stance. In line with social changes, fashion has also changed. Art movements are one of the sources inspired by fashion designers who seek innovation. Although art movements emerged in a certain period, they were reinterpreted from time to time by different fashion designers. Punk culture has come to life with clothing designs. One of the art movements that is the subject of this study is punk culture. In the fashion sector, punk clothing has been seen as an alternative style for individuals who are bored with pre-occupied directing uniform dressing. The notion that the uniform clothing, which exists in fashion, is forced to be accepted by the society has ended with the choice of punk clothes with a rebellious appearance. It continued its presence in the punk fashion market for people who want to dress in different styles as a personal choice during the periods when mass production

became widespread. Vivienne Westwood is the famous fashion designer who best reflects punk fashion.

Unusual materials draw attention in designs with punk flow. Instead of a button, safety pins, holes and tears in clothes, chains, skins, sleeveless t-shirts, rough and large shoes have become indispensable for punk fashion. In addition, punk is an indispensable fashion style for both women and man who like to wear dark colors, wear dark makeup and use extravagant jewelry. Alternative examples are presented for those who prefer to dress in different styles with this study. In the collection pieces where past art movements are combined with modern lines on today's fashion, it has given designers a different perspective. Researchers, textile & fashion companies, fashion designers and consumers had the opportunity to examine the collection formation stages in detail. It is thought to be an inspiration for the creation of innovative designs.

References

- Akdemir, N. (2016). "Art Deco Influence on Fashion Illustration". *Atatürk University, Fine Art Faculty Journal*, 37, 183-197.
- Aktepe, Ş. (2012). "Relationship Of The Art/Artist In The Process Of Fashion And Textile Design". *I. International Fashion and Textile Design Department Congress*, Antalya.
- Alpat, F.E. (2010). "Comprehension Of Nostalgia In Women's Fashion At The Xxth Century And Beginning Of Xxith Century". *Art Journal*, 17, 15-23.
- Bayburtlu, I. (2019). "Contradictory Discourses In Clothing Fashion And Synthesis Styles In Mass Appreciation Relation". *Yıldız Journal of Art Design*, 6(1), 70-88.
- Boğday Saygılı, B. (2018). "Effect Of Cubism In Fashion". *Journal of Arts*, 1(3), 23-32.
- Ertürk, N. (2011). "The Concept Of Fashion, The Theories Of Fashion And Studies On Current Trends In Fashion". *University of Süleyman Demirel, Fine Art Faculty Journal (Art-E)*, 7, 1-32.
- Günay, A. (2012). "Artistic Approches In Clothing". *I. International Fashion and Textile Design Department Congress*, Antalya.
- Güncü, Ş.B. (2017). "Effect Of Art Nouveau In Fashion". *Art Journal*, 8, 437-449.
- Özüdoğru, Ş. (2013). "Modern Art Trend". *İdil ve Sanat Dil Bilgisi*, 2(6), 211-237.
- Yıldız, Ş. (2015). "Architecture Of Gothic Period And Its Effect To Clothing Design". *International Journal of Science, Culture and Sport (IntJSCS)*, 4, 247-258.

Visual References

Visual 1a. Punk visuals, Access: <https://www.e-skop.com/skopbulten/punk-hareketi-ve-gunumuz-solunun-imgelemi-kimlik-biriciklik-ve-estetik/3600>. (Access Date: 22.09.2020).

Visual 1b. Punk visuals, Access: <https://manofmany.com/entertainment/music/how-punk-became-punk>. (Access Date: 21.09.2020).

Visual 1c. Punk visuals, Access: <https://www.capital.it/articoli/cosa-ne-dite-di-un-film-sui-sex-pistols/>. (Access Date: 22.09.2020).

Visual 2a. Punc themes visuals, Access: https://tr.123rf.com/photo_70667395_punk-rock-head-logo.html. (Access Date: 05.09.2020)

Visual 2b. Punc themes visuals, Access: <https://punkrocktuesdays.com/logos-que-forjaron-la-historia-del-punk-rock-e65f6ba92593>. (Access Date: 05.09.2020).

Visual 2c. Punc themes visuals, Access: <https://tr.aliexpress.com/af/Women-Party-Dresses-Skull-Hollow-Out>. (Access Date: 05.09.2020).



TOFIQ QULIYEV'İN “QIZIL ÜZÜK” ESERİNİN ŞAN VE KLASİK GİTAR İÇİN UYARLANMASI* TRANSCRIPTION OF TOFIQ QULIYEV'S “QIZIL UZUK” FOR VOICE AND CLASSICAL GUITAR

Mohammad RANJBARI

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Asst. Prof., Van Yüzüncü Yıl University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education

moh.ranjbari@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3090-2422>

Abdullah Semih BİREL

Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Yapım Bölümü
Asst. Prof., Zonguldak Bülent Ecevit University, State Conservatory, Department of Instrument

Making

a.semihbirel@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4411-7214>

Atf/Citation

Ranjbarı, M, Birel, A. (2020). “Tofiq Quliyev’in “Qızıl Üzük” Eserinin Şan ve Klasik Gitar için Uyarlanması”. *Sanat Dergisi*, (36), 165-174.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.679919>

Öz

Gitar çalgısı dünya okullarında solo çalgı olarak kabul edilmeden önce çoğunlukla şarkı eşliği için kullanılmaktaydı. Gitar çalgısının, yapısı gereği armonik ve kontrpuantal müzik yapıtlarına uygunluğu, arpej ve legato tekniğinde ayrıcalıklı bir tınıya sahip olmasının yanı sıra, perküsyon etkisi yaratan ritmik bir kabiliyeti de mevcuttur. Klasik gitar çalgısının tarihî gelişim süreci dikkate alındığında, bu naif sesli çalgının insan sesine eşlik etmek için mükemmel bir ses altyapısı oluşturma potansiyeline sahip olduğu bestecilerin de dikkatini çekmiştir. Nitekim Schubert ve Berlioz gibi ünlü romantik

Abstract

The guitar instrument was mostly used for singing before being accepted as a solo instrument in world schools. Due to the structure of the guitar instrument, it is suitable for harmonic and counterpointal musical works, has a privileged sound in arpeggio and legato techniques, as well as a rhythmic ability that creates percussion effect. Considering the historical development process of the classical guitar, it has also attracted the attention of the composers that this naive vocal instrument has the potential to create a perfect timber to accompany the human voice. As a matter of fact, famous romantic period composers such as Schubert

* Bu çalışma “Azerbaycan bestecisi Tofiq Quliyev’in “Qızıl Üzük” eserinin şan ve klasik gitar için uyarlanması ve gitar performansındaki teknik ve estetik değişiminin gözlemlenmesi” adıyla özet bildiri olarak *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumunda* sunulmuştur.

dönem bestecileri klasik gitar çalgısı için şarkı eşlikleri yazmışlardır.

Bu çalışmada Azerbaycanlı besteci Tofiq Quliyev'in *Baxtiyar* adlı filme yazdığı şarkılardan *Qızıl Üzük* adlı eseri ele alınmıştır. Araştırmada adı geçen bu eserin, klasik gitar estetiği göz önünde bulundurularak klasik gitara uyarlanması ve yorumlanması ile repertuara katkı sağlanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, eserin klasik gitar çalgısına uyarlanışında teknik ve müzikal özelliklere önem verilerek eserin orijinal yapısının bozulmamasına dikkat edilmiştir. Ayrıca, yeni bir edisyon oluşturmak amacıyla, eser nota yazım programında gitar notasyonuna uygun biçimde yeniden yazılmıştır.

Anahtar kelimeler: Tofiq Quliyev, Qızıl Üzük, Klasik Gitar, Transkripsiyon

and Berlioz wrote accompaniments for the classical guitar instrument.

In this study, Azerbaijani composer Tofiq Quliyev's *Qızıl Üzük*, which is one of the songs he wrote for the movie "Baxtiyar's" soundtrack, is discussed. It is aimed to contribute to the repertoire by adapting and interpreting this work to the classical guitar by considering the classical guitar aesthetics. In this direction, technical and musical characteristics were taken into consideration during the adaptation of the work to the classical guitar instrument. In addition, to create a new edition, the work was rewritten according to guitar notation in the note writing program.

Key words: Tofiq Quliyev, Qızıl Üzük, Classical Guitar, Transcription

Giriş

Tofiq Quliyev

Tofiq Alakbar oğlu Quliyev (7 Kasım 1917 - 4 Ekim 2000) Azerbaycan caz ve pop müziğinin kurucularından biriydi. Aynı zamanda, besteci, piyanist, şef, birçok senfonik eserin yazarı, Sovyetler Birliği Halk Sanatçısı (1964) olarak bilinirdi. Tofiq Quliyev, 12 yaşında (1929) Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'ndaki meslek yüksekokuluna ve 1934 yılında konservatuara girdi. 1936'da konservatuvarın hem I.S. Aisberg piyano sınıfından hem de S.Q. Strasser orkestra şefliği sınıfından, mezun oldu. 1931'de Asaf Zeynalli'nin tavsiyesi üzerine M.A. Sabir'in "Məktəbli" şarkısını besteledi. 1935 yılında M. Azizbeyov adını taşıyan Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu'nu yönetmeye başladı. 1936'da besteci Z. Bağirov ile birlikte "Rast", "Segâh", "Zabul" ve "Dügah" makamları olmak üzere piyano için besteler yaptı. Uzeyir Hacıbeyov tavsiyesi üzerine eğitimine devam etmesi için Moskova Devlet Konservatuvarı'na gönderildi. Rusya'da çok geçmeden, A. Tfasman liderliğindeki orkestrada piyano çalmaya başladı. 1939'da Bakü'ye döndü ve 1941'de Kızıl Ordu topluluğunu kurdu. 402. Bölüm'de çalışan topluluk için çeşitli vatansever şarkılar besteledi. 1943'te iki bölüme ayrılmış olan Kırmızı Filonun komutanıydı. Savaşın sonra tiyatro müziğine yöneldi. XX. yüzyılın 40'lı yıllarından itibaren sinema alanında çalışmaya başladı. 1948'de Moskova Devlet Konservatuvarı'nda eğitimine devam etti. 1951 yılında lisansüstü çalışmalarına başladı ve A. Kauk önderliğinde bilimsel çalışmalarını savundu. O yıl "Azerbaycan Halk Dansları" koleksiyonunun organizatörlerinden biriydi. 1954'te Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenliğe başladı. 1956-1958'de, bazı şarkıları "Azerbaycan Mahnıları"na dâhil etti. 1958'de sanatsal yönetmen ve ardından Filarmoni Derneği'nin direktörü oldu. 1960'larda ve 1970'lerde uluslararası konferanslara, festivallere ve sanat günlerine katıldı. 1970'lerin sonunda "Bakü Güz" de dâhil olmak üzere birçok çocuk ve gençlik müzik yarışması düzenledi. 1969'dan 1979'a kadar Azerbaycan Bestecileri

Birliği'ne başkanlık etti. 1990'dan ömrünün sonuna kadar Azerbaycan Besteciler Birliği'nin yönetim kurulu başkanı olarak görev yaptı (Quliyev, t.y.)

Qızıl Üzük

T. Quliyev'in yaratıcılığından bahsederken, şarkılarının çoğunun başarısını ve ömrünü not etmek önemlidir. Ancak, Azerbaycan'ın müzikal hazinesine her zaman girmiş olanlar bulunmaktadır. Rasul Rza'nın yazdığı sözler ile *Qızıl Üzük* (Altın Yüzük) şarkısı bu klasik örneklerden biridir. Rashid Behbudov tarafından unutulmaz bir film olan "Baxtiyar" (1959) filminde icra edilen bu şarkı, hızla büyük bir popülerlik kazandı. Ayrıca, T. Quliyev'in hem Baxtiyar filmi hem de bestecisi olduğu diğer filmler için çok güzel şarkılar bestelediği bilinmektedir (Sabitoğlu, 2002: 1445).

Bu eserin orijinali şan ve piyano için yazılmıştır. Bu eser, popülerliğinden dolayı hem Azerbaycan hem de tüm dünyada yerel çalgı orkestrası ve oda orkestrası gibi birçok çalgı topluluğu tarafından icra edilmektedir.

Eser, Azerbaycan segâh makamında yazılmış olup 32 ölçüden oluşmaktadır. Tonu Mi Majördür ve 3/4 ölçü biriminde yazılmıştır. Ancak geleneksel 6/8'lik Azerbaycan müziği karakterini de cümle sonlarında anımsatabilmektedir.

Amaç

Bu çalışmada Azerbaycanlı besteci Tofiq Quliyev'in *Baxtiyar* adlı filme yazdığı şarkılardan *Qızıl Üzük* adlı eserinin, klasik gitar estetiği doğrultusunda uyarlanması, yorumlanması ve dünya klasik gitar repertuarına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu eserin, klasik gitara uyarlanarak estetik anlayışına daha yakın ve uyumlu olabileceği düşünülmüştür. Bu nedenle orijinalinde piyano ve şan için yazılmış olan eserin, piyano partiyonu klasik gitara uyarlanmıştır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda, Tofiq Quliyev'in *Qızıl Üzük* adlı eserini farklı bir müzikal estetik anlayışıyla sergilemek, *Qızıl Üzük* eserinin ton, makam, ses aralığı, piyano konumları/oktavları ve gitardaki karşılıklarının doğru belirlenmesi için müzikal özelliklerinin analiz edilmesi biçiminde hedefler oluşturulmuştur.

Günümüzdeki T. Quliyev gibi ulusal bestecileri, orijinal olarak gitar eşlikli şarkılar yazmaya teşvik etmek açısından bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Yöntem

Bu çalışma bir uyarlama (transkripsiyon) çalışmasıdır. Verilerin elde edilmesine yönelik esas olarak müziksel çözümlene yapılmıştır. Bu çalışmada, orijinali şan ve piyano için yazılmış olan "Qızıl Üzük" adlı eserin orijinal nota yazımı ve uyarlamaya ilişkin nota yazımı, önemli görülen kesitlerle karşılaştırmalı olarak sunulmaya çalışılmıştır.

Transkripsiyon, "bir müzik yapıtını, özgün yapısını koruyarak, değişik ses, çalgı ya da çalgılar için yeniden yazmak (notaya almak). Bir tür düzenleme" olarak ifade edilmiştir (Sözer, 1996: 706). Başka bir kaynaktan transkripsiyon şu şekilde ifade edilmiştir;

Herhangi bir çalgı, ses ya da bir topluluk için yazılmış bir parçayı, başka çalgılara ya da ses müziğine uyarlama işlemine transkripsiyon denir. Örneğin bir ses müziğini çalgılar için, ya da bir orkestra eserini piyano için düzenlemek. Ayırt edici nokta, transkripsiyon işlemi dolayısıyla eser üzerinde hiçbir değişiklik yapılamayacağıdır. Franz Liszt, birçok orkestra eserini piyanoya parlak bir şekilde uyarlamıştır. Ses müziği eserlerinin orkestra için yapılan transkripsiyon çalışmalarından da başarılı sonuçlar alınmıştır. Özellikle 20. Yüzyılda senfonilerin piyano ya da küçük topluluklar için yapılmış uyarlamaları çok yönlü yararlar sağlamıştır (Say, 2005: 525).

Klasik gitar, diğer çalgılara göre nota yazımında ses genişliği bakımından bir oktav pes tınlamaktadır. Nitekim klasik gitar partiyonlarının portesindeki sol anahtarının altında buna dair 8 (oktav) işareti çoğu zaman yazılmaktadır. Dolayısı ile bu araştırmada, uyarlama yapılırken sesleri seçme aşamasında bu durum göz önünde bulundurulmuştur. Bu eserde gitar bir eşlik partiyonu görevinde olması nedeni ile transkripsiyon sırasında performans açısından rahat çalınmasına ve hedef çalgının (gitar) ifade diline uygun olmasına dikkat edilmiştir.

Eserin genelinde gitarda pozisyon tutuş zorluğu açısından bazı sesler diğer partiyonlara aktarılmış veya seslerin oktavı değiştirilmiştir. Bu uyarlamada, obua partiyonu birinci gitara uyarlanmıştır. Birinci ve ikinci keman partiyonu çoğunlukla ikinci gitara yazılmıştır. Viyola partiyonu ise çoğunlukla üçüncü gitarda ve nihayet çello ve kontrbas partiyonları da dördüncü gitara yazılmıştır. Ayrıca bu altı partiyonlu eser, dört standart gitar için uyarlanmıştır. Eserdeki ses aralıkları için en fazla üç buçuk oktav ses aralığı kullanılabilmiştir. Bu, bir oktavı geçen fazla aralıklı sesleri, bir oktav içinde yazılma mecburiyeti oluşturmuştur.

Klasik gitar uyarlama çalışmasının ilk aşamasında, besteci tarafından şan ve piyano için yazılmış olan *Qızıl Üzük* adlı esere ulaşılmıştır. İkinci aşamada, eserin piyano partiyonu nota yazım programında, gitar notasyonu biçiminde (sol anahtarında) ve aynı tonda yazılmıştır(1). Üçüncü aşamada gitarın ses genişliği de göz önünde bulundurularak ezgi ve akorlar biçimlendirilmiştir. Bu aşamada piyano eşliğindeki bazı sesler gitar üzerindeki uygun olup olmama durumuna göre denenerek oktav sesler ile değiştirilmiş veya akorlarda tekrarlanan notalar silinerek programa kaydedilmiştir. Ancak, bu aşamada akorların çevrim şeklinde duyulmasından kaçınılmıştır. Dördüncü aşamada uyarlamanın gitar üzerinde çalınabilirliği ve gitar estetiğine uygun olup olmadığı çalınarak denenmiş, gitara özel ifade teknikleri eklenerek düzenlemeler (*editing*) yapılmıştır. Beşinci aşamada eserin son şekli, sözleriyle birlikte icra edilerek ve görüşme tekniği ile uzman görüşleri alınarak son düzeltmeler yapılmıştır (2).

Çalışmada kullanılan orijinal nota resimleri Tofiq Quliyev'in “Ürək Mahnıları” adlı kitabından alınmıştır (Quliyev, 2000: 26-28).

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde *Qızıl Üzük* eserinin ton, makam, ses aralığı, piyano konumları/oktavları ve klasik gitardaki karşılıklarının doğru belirlenmesi doğrultusunda yapılan müzikal analizlere yer verilmiştir.



The image shows a musical score for the first four measures of a piece. It is titled "Moderato" and has a dynamic marking of "mf". The score is arranged in three systems. The first system shows the Piano part (treble and bass clefs) and the Classical Guitar part (treble clef). The second system shows the Voice part (treble clef) and the Classical Guitar part (treble clef). The third system shows the Classical Guitar part (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Görsel 1. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 1- 4. Ölçüler

Görsel 1’de görüldüğü üzere, birinci ölçüde piyano edisyonunun bas kısmında tonun birinci derece (Mi majör) akoru, arpej biçiminde duyurulmuştur, gitar uyarlamasında ise performans kolaylığı nedeni ile kırmadan akor olarak seslendirilmiştir. İkinci ölçüde gitarın ses genişliğine sığması için bas partiyonunda oktav değişikliği yapılmıştır. Üçüncü ölçüde piyano partiyonundaki katlanmış legato yerine gitar edisyonunda tek nota legatosu tercih edilmiştir. Dördüncü ölçüde piyano partiyonundaki ikinci vuruştaki si notası gitar edisyonunda hem performans kolaylığı ve hem gitarın özel ifade biçimlerine yer vermek adına, flajöle ses olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu ölçüde de oktav değişiklikleri yapılmış ve bazı tekrarlanan notalar gitarın ses genişliğine sığması amacıyla kaldırılmıştır.



The image shows a musical score for the fifth and sixth measures of a piece. It is titled "Moderato" and has a dynamic marking of "mf". The score is arranged in three systems. The first system shows the Piano part (treble and bass clefs) and the Classical Guitar part (treble clef). The second system shows the Voice part (treble clef) and the Classical Guitar part (treble clef). The third system shows the Classical Guitar part (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Görsel 2. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 5. ve 6. Ölçüler

Görsel 2’de görüldüğü üzere beş ve altıncı ölçülerde piyano bas partiyonundaki sol ve sol diyez notası, gitar edisyonunda performans kolaylığı sağlamak için tenor

partisyonuna alınmıştır. Bu işlem orta partisyonunda olduğundan dolayı herhangi bir akorun yapı bozukluğuna sebep olmamıştır. Bunun nedeni ise ölçünün başındaki bas sesinin kesilse bile etkisinin hala devam ederek, akorun çevrim duyulmasını engellemesidir.

The image shows two systems of musical notation for the phrase 'Ü - zü - yü - mün'. The first system is in 7/8 time, with a vocal line and a piano accompaniment. The second system is in 18/8 time, also with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features complex chordal structures and fingerings, with some notes circled and numbered (1, 2, 3, 4, 5) to indicate specific techniques or fingerings. The time signature changes from 7/8 to 18/8 between the two systems.

Görsel 3. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 7. Ve 8. Ölçüler

Görsel 3'te görüldüğü üzere, gitar edisyonundaki yedinci ve sekizinci ölçülerin seslerinde oktav değişikliği yapılmış, tekrarlanan seslerin kaldırılması ile sekizinci ölçünün ikinci vuruşunda performans kolaylığı sağlamak için piyano eşliğindeki akor seslerinin içinden bastaki sol notası yazılmış ve flajöle biçiminde kullanılmıştır.

The image shows two systems of musical notation for the phrase 'dir,'. The first system is in 4/4 time, with a vocal line and a piano accompaniment. The second system is in 5/4 time, also with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features complex chordal structures and fingerings, with some notes circled and numbered (1, 2, 3, 4, 5) to indicate specific techniques or fingerings. The time signature changes from 4/4 to 5/4 between the two systems.

Görsel 4. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 12. Ölçü

Görsel 4'te, 12. ölçüde çalgının ses özelliği gözetilerek gitar partisyonundaki notalarda oktav değişikliği yapılmıştır.



Görşel 5. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 18. Ölçü

Görşel 5'te görüldüğü üzere piyano partiyonundaki gitarda çalım zorlaştıracak bazı sesler, akor yapılarına dokunmaksızın çıkartılmıştır. Bas partisindeki bazı seslere ise, gitardaki akor seslerinin içerisinde yer verilmiştir.



Görşel 6. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 23. Ve 24. Ölçüler

Görşel 6'da görüldüğü üzere 23. ölçünün son notası (mi), gitar uyarlamasında flajöle olarak tercih edilmiştir. Bu işlem sonraki ölçüde akoru çalarken parmağın geçişi için zaman kazandırıp olası ses kesilmelerini engellemektedir ve ayrıca harmonik ses kullanılarak ses rengi değişikliği sağlanmaktadır. 24. ölçüde ise piyano partiyonunda tekrarlanan notalar gitar edisyonunda çıkarılmıştır, ayrıca ilk akorun, gitara özel "Rasgueado" tekniği ile çalınması yorum açısından uygun görülmüştür.

Görsel 7. Eserin Orijinali İle Klasik Gitar Uyarlamasına Ait Pasaj, 29-32. Ölçüler

Görsel 7’de görüldüğü gibi, piyano partiyonuna kıyasla gitar edisyonunda tüm ölçülerde performans kolaylığı sağlamak için tekrarlanan notalar çıkarılmıştır. 31. ölçüde bastaki tekrarlanan bir motifin, pozisyonu ve tekniği değiştirilerek (legato tekniği) farklı biçimde yorumlanmıştır. 32. ölçüde bastaki si notası eserin bitişine uygun biçimde harmonik ses kullanılarak yorumlanmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, Tofiq Quliyev’in, *Qızıl Üzüük* adlı eserinin, sadece gitara uyarlama esnasındaki önemli değişiklikleri sergilenmiştir. *Qızıl Üzüük* eserinin ton, makam, ses aralığı, piyano konumları/oktavları incelendiğinde ses genişliği, ses aralıkları, notasyon ve enstrümanların fiziksel yapısı ile çalım teknikleri bakımından farklılık oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda piyano notası ve gitar notasının birlikte verildiği görsellerde görüldüğü üzere, uyarlama aşamasında yapılan değişiklikler, klasik gitarın çalış özelliklerine ve armoni kurallarına uyacak şekilde yapılmış, yapılan tüm işlemler ilgili görsellerin altında açıklanmıştır.

Sonuç olarak, klasik gitarın estetik ve teknik özellikleri göz önünde bulundurularak, piyano eşliği klasik gitara uyarlanan *Qızıl Üzüük* adlı eserin, uyarlanan şekliyle söz estetiğine uygun olduğu, esere yeni bir estetik anlayış kazandırdığı söylenebilir. Bu durum uzman görüşlerinden de anlaşılmaktadır. Uzman 1’e göre, eserin klasik gitar uyarlamasında orijinaline (şan ve piyano) göre ses rengi ve tını farkı oluşmaktadır. Dolayısıyla eser uyarlama biçimiyle farklı bir estetik anlayış kazanmaktadır. Uzman 2’ye göre ise uyarlamada klasik gitara özgün tekniklerin kullanılması, yine orijinaline göre farklı müzikal yoruma neden olmuştur.

Bu çalışma sonucunda üretilen klasik gitar uyarlaması, eğitim müziğinde birlikte çalma ders repertuarında yer alabilir. Bu gitar uyarlamasından hareketle, benzer özellikteki pek çok Azerbaycan ve Türk eserine ait yeni uyarlamalar yapılabilir. Ayrıca bu uyarlama, ulusal bestecilere örnek oluşturabilir ve orijinali klasik gitar için olan eser yazmaya özendirilebilir.

Son Notlar

- (1) Bestecinin düşüncesindeki ton anlayışında müzik ve sözün uyumunun amaçlandığı düşünülerek bu eserde orijinal ton (Mi Majör) korunmuştur.
- (2) Uyarlama esnasında, şan partisyonunda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır, sadece gitar sürümünde tekrar yazılmıştır.

Kaynakça

- Sabitoğlu, C. (2002). "Tofiq Quliyev'in Mahnılarında Poetik Mətnin Və Melodiyanın Əlaqələsi". *Musiqi Dünyası*.3-4/13, 1445-1686. (Erişim Adresi http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=196).
- Say, A. (2005). "Transkripsiyon". *Müzik Sözlüğü* İçinde. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (1996). Transkripsiyon. *Müzik ansiklopedik sözlük* içinde (4. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Quliyev, T. (2000). "Qızıl Üzük". Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək Mahnıları* İçinde (S. 26-28). (Erişim Adresi http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf).

İnternet Kaynakça

- Tofiq Quliyev. https://az.wikipedia.org/wiki/Tofiq_Quliyev. (Erişim Tarihi: 12.01.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 26). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf
- Görsel 2.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 26). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf
- Görsel 3.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 26). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf
- Görsel 4.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 26). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf
- Görsel 5.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 27). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf
- Görsel 6.** Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 27). http://musakademiya.musiqi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf

Görsel 7. Kişisel görsel - Quliyev, T. (2000). Qızıl Üzük. Lalə T. Quliyeva (Ed.), *Ürək mahnıları* içinde (s. 28). http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/guliyev_urek_mahnilaril_.pdf



İKİ RESİM BİR İMGE: ORTAÇAĞ İSLAM VE AVRUPA RESİM SANATINA AİT İKİ ÖRNEKTE YER ALAN ASLAN ÜZERİNDEKİ FİGÜRLER

TWO PICTURE ONE IMAGE: FIGURES ON THE LION IN TWO EXAMPLES OF MEDIEVAL ISLAM AND EUROPEAN PAINTING ART

Mürüvet HARMAN

Arş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Research Assistant, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Arts and Sciences, Department of
Art History

harmanmuruvet@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6651-263X>

Atf/Citation

Harman, M. (2020). “İki Resim Bir İmge: Ortaçağ İslam ve Avrupa Resim Sanatına Ait İki Örnekte
Yer Alan Aslan Üzerindeki Figürler”. *Sanat Dergisi*, (36), 175-196.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.749278>

Öz

Günümüze kadar üretilen sanat eserlerinde kimi figür, motif ya da sembollerin kesintisiz bir biçimde kullanıldığı bilinmektedir. Bunlar üretildikleri dönemlere, kültürlere, inançlara göre manalar yüklenmiştir. Bu nedenle bazılarında zıt yönlü anlam değişiklikleri bile yaşanmıştır. Yine de bunların üretim nedenlerini, üslup özelliklerini, hangi kültürel ortamda yaygınlaştıklarını, kökenlerini vb. birçok özelliğini takip etmek mümkündür. “Kültürler üstü” olarak nitelenebilecek ve uzun bir tarihsel süreçte ve farklı coğrafyalarda betimlemesi yapılan aslan üzerine yan oturmuş figürler de bu kapsama girmektedir. Söz konusu bu figürler ilk olarak Mezopotamya Uygarlıklarında ortaya çıkmıştır. Binlerce yıllık bir sürede özellikle dini inanç menşeli ele alınmıştır. Uzun bir dönem ise hemen hemen aynı betimleme anlayışını yansıtacak biçimde üretilmişlerdir. Genellikle kadın olarak karşımıza çıkan bu figürler her dönemde ve inançta anlam değişimine de uğramışlardır. Bu çalışma

Abstract

It is known that some figures, motifs or symbols are used continuously in works of art produced until today. These are meant according to the periods in which they were produced, cultures and beliefs. For this reason, some have experienced opposite changes in meaning. Nevertheless, it has been possible to follow many features, the reasons for the production, stylistic features, in which cultural environment they were prevalent, origin, etc. Figures sitting side by side on the lion, which can be described as “over culture” and described in a long historical process and in different geographies, are also included in this scope. These figures first appeared in Mesopotamian Civilizations. In a period of thousands of years, especially the origin of religious belief has been discussed. For a long time, they were produced to reflect almost the same understanding of description. These figures, which usually appear as women, have also changed in meaning in each period and belief. This study addresses these mentioned figures and focuses on two examples of

bahsi geçen bu figürleri ele almakta, odak noktasına ise Ortaçağ resim sanatına ait iki örneği oturtmaktadır. Bunun için figürlerin kökenine, gelişimine, yazılı kaynaklarına ve özellikle Ortaçağ'daki durumuna bakılmış, çok yönlü bir okuma yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Ortaçağ, İslam, Avrupa, İmge.

medieval painting. For this, the origin of the figures, their development, written sources, and especially their situation in the Middle Ages were examined, and a versatile reading was attempted.

Key words: Medieval, Islam, Europe, İmage.

Giriş

İslam dünyasında özellikle tarikat çevrelerinde gelişen resim sanatında; “aslana binenler ve duvarı yürütenler” arasındaki mücadele sahneleri ile ilgili resimler mevcut olup bunlar hakkında çalışmalar vardır. Araştırmalar Ortaçağ'dan 20. yüzyıla kadar neredeyse kesintisiz bir biçimde üretimi yapılan bu imgenin zamanla anlam değişikliğine uğradığını göstermektedir. Sikkeden minyatüre ve taşbaskı eserlere kadar farklı teknik ve malzemeyle yapılmış örneklerde aslana binen figürlerin hemen hemen aynı betimleme anlayışı ile tasvir edildiklerini söylemek yerinde olacaktır. Söz konusu örneklerde aslan üzerine binen kişinin çoğunlukla erkek olduğu, bir eli ile aslanın yularını veya yelesini, diğeriyle kırbaç olarak kullandığı yılanı tuttuğu görülmektedir (Harman, 2018: 607-625). Lâkin söz konusu örneklerden en erken tarihli olan ve Anadolu Selçuklu devrinde üretilmiş bir minyatürde aslana binen figürün kimliğinin muğlaklığı ve bu figürün aslana binici gibi değil de yan oturması dikkat çekicidir. Bu betimleme anlayışı dışında, bahsi geçen minyatürü öne çıkaran diğer bir etken aynı dönem Avrupa resim sanatında karşımıza çıkan “Canavar Üzerindeki Fahişe” konulu tasvirlerle olan benzerliğidir. Bu nedenlerle çalışmanın merkezine aynı yüzyıllarda üretilen iki eser yerleştirilmiş ve bunların arasında bir etkileşimin olup olmadığına bakılmıştır. Bunun için ilk olarak aslanın üzerine yan oturan figürlerin kökenine, hangi uygarlıklarda yer aldığına, gelişim sürecine ve betimleniş biçimlerine bakılmıştır. Daha sonra ise Ortaçağ İslam ve Avrupa'sında aslana oturan figürlerin özelliklerine göz atılmıştır (1).

Aslana Binen ya da Aslana Oturan Tanrı veya Tanrıçalar

Aslan üzerinde bir insanın gösterildiği en eski örnekler Mezopotamya Uygarlıklarına aittir. Bu bölgede Tanrıça İnana veya Tanrıça İstar'ın hayvani aslan olarak kabul edilmiş ve günümüze ulaşan eserlerin bir kısmında her iki tanrıça bir ayağı ile aslanın üzerine basarken veya onun üzerinde dururken betimlenmiştir. Cinsellik, aşk, savaş veya Venüs gezegeni ile ilişkilendirilen bu tanrıçalar ellerinde yıldırımlar ya da asalar? tutmaktadır (Resim 1-2).



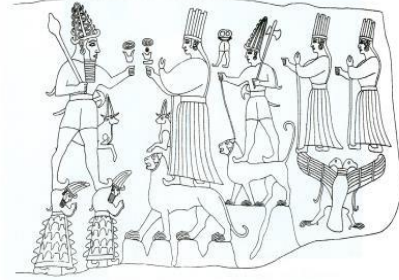
Resim 1. Tanrıça İnana, M.Ö. 2334-2154 c. (Akad Devri), Taş Mühür

Aslan üzerinde ayakta durur vaziyette verilen diğer bir tanrıça ise Mısır'a dışarıdan gelen tanrıça Kadeş'tir. M.Ö.1300'lü yıllardan itibaren Mısır panteonuna giren bu tanrıça genellikle bir aslan üzerinde ayakta durur bir biçimde; bir elinde gençleştirme ile diriltmenin simgesi olan mavi veya beyaz lotusu ya da papirüsü, diğerinde ise koruyuculukla(?) ilişkili olan bir ya da iki yılanı tutmaktadır. Bazı örneklerde başında güneş ve hilalden oluşan, yani güneş ve ayın tanrıçası olduğunu belli eden bir taç yer almaktadır (Resim 2-3).



Resim 2. Tanrıça Kadeş, M.Ö. 1279-1213, British Museum EA 191

Anadolu'ya baktığımızda ise Hitit devrine ait bir açık hava mabedi olan Yazılıkaya'daki kabartmada tanrıça Hepat'ı aynı duruş biçimi ile görmekteyiz. Hitit panteonuna dışarıdan gelecek zamanla önemli bir konuma ulaşan tanrıça Hepat burada; uzun bir kule şeklindeki başlığı ile aslan üzerinde ayakta durur bir biçimde verilmiştir (Resim 3-4).



Resim 3. Teşup ve Hepat'ın Buluşması, Yazılıkaya, M.Ö. 13. Yüzyıl (Fatma Sevinç)

Aslan üzerinde ayakta duran bu tanrıça figürlerinin genellikle Mezopotamya menşeli oldukları ve zamanla diğer uygarlıklara yayıldıkları genel kabul görmektedir. Aslanın söz konusu tanrıçaların hayvanı olarak kabul edildiği ve yeri temsil ettiği, tanrıçaların güneş veya Venüs'le ilişkilendirildikleri, savaşın, aşkın tanrıçaları olarak kabul gördükleri ve bu tanrıçaların buldukları panteonlarda baş tanrıça olacak kadar önemli bir yere sahip oldukları bilinmektedir (Dexter, 2009: 59). Ancak aslan ile ilişkilendirilenler sadece tanrıçalar olmamıştır. M.Ö. 9. yüzyılın sonlarına geldiğimizde Urartu devrine ait bir bronz kalkan üzerinde bu devletin panteonu yer almaktadır. Tanrılar içerisinde savaş ve hava (fırtına) tanrısı Teişeba aslan üzerinde ayakta durur bir biçimde elerinde yıldırımları tutarken verilmiştir (Resim 4). Aslında Urartu devrinde aslan baş tanrı Haldi'nin hayvanı olup daha çok onunla ilgili sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Yine bu devire ait tasvirlerde tanrı Teişeba'nın daha çok boğa üzerinde verildiği bilinmektedir. Birkaç nadir örnekte ise tanrı Teişeba aslan üzerinde gösterilmiştir. Bunun sebebi olarak da tanrı Teişeba'nın Haldi kadar önemli bir yere sahip olduğu söylenmektedir (Bingöl, 2010: 41-49).



Resim 4. Tanrı Teişeba, M.Ö. 9. Yüzyıl Sonları, Bronz (Gülstan Bingöl)

Zamanla ayakta duran tanrılar ve özellikle tanrıçalar aslan üzerine oturmaya başlamıştır. İran'da Hasanlu'da bulunan ve tarihlendirilmesi konusunda farklı yaklaşımların bulunduğu bir altın kâse üzerinde, bir tanrıçanın aslan üzerinde oturduğu ve bir elinde asa(?) diğerinde ayna(?) tuttuğu görülmektedir (Resim 5) (5). M.Ö. 5. yüzyıl itibariyle seramikten heykellere, tapınak rölyeflerinden sikkelere kadar birçok sanat dalında aslan üzerine yan oturmuş tanrıça betimlemeleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer alan bir seramik parçasında Tanrıça Kibele aynı duruşta betimlenmiştir (Resim 6).



Resim 6. Tanrıça Kibele, M.Ö.5. Yüzyıl, Seramik, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston 10.187

Aslan üzerinde yan oturan bu tanrıça betimlerinin de Mezopotamya kökenli olduğu, ticari ve politik ilişkiler sonucunda Ege bölgesine ulaştığı bilinmektedir. Burada özellikle yer altı ritüelleri ve bitkilerle alakalı tanrıçalar ve Miken Uygarlığı'nın cennet bahçelerinin koruyucusu olan tanrıça ile ilişkili tutulmuşlardır (Palaiologou, 1995: 195-199, Dönmez, 2018: 113-114, 167). Aslan üzerinde yan oturur biçimde gösterilen ve uzun bir dönem üretimi devam eden tanrıça Kibele imgesinin dışında (6) aynı kültür içerisinde tanrı Dionysos da bazı eserlerde leopar ya da pantere yan oturmuş bir biçimde bir elinde kadeh veya çelenk, bir elinde bitki dalı ile birlikte verilmiştir (Resim 7). Bazı örneklerde ise çocuk Dionysos aslanın binicisi olarak karşımıza çıkmakta ve yine elinde kadeh tutmaktadır (7).



Resim 7. Dionysos, Kırmızı-Siyah Vazo, M.Ö. 4.Yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris

Uzun bir dönem üretimi yapılan aslan üzerinde yan oturmuş tanrı veya tanrıça betimlemelerinin izlerini farklı coğrafyalarda da görmekteyiz. Örneğin bugün Afganistan, Hindistan, Çin gibi ülkelerin bir bölümünü kapsayan ve bir Asya uygarlığı olan Kuşan'da aslan üzerine yan oturmuş tanrıça Nana karşımıza çıkar. Aslında Mezopotamya kökenli olan bu tanrıça da genellikle ay ve güneşten tacı ile bir elinde asa bir elinde bitki ya da bir kapla betimlenmiştir. Bazı örneklerde bir ayağı yukarı içe doğru çekilmiş bir biçimde verilen tanrıça Nana; bir kısmında ise Hint kültürünün etkisiyle çok kollu yapılmış ve diğer ellerine ay ve güneş yerleştirilmiştir. Bu tanrıçanın betimlemeleri söz konusu coğrafyada uzun bir dönem devam etmiştir (Azarpay, 1976: 536-542, Tanbe,1995: 309-334, Minardi, 2013: 111-143) (Resim 8). Aynı bölgede üretilen ve Hârizmşahlar devrine atfedilen diğer bir tanrıça da aslan üzerine oturur bir biçimde verilmiştir (8). Gümüş bir kâse üzerinde karşımıza çıkan tanrıça dört kolu ile dikkat çekmektedir. Güneş, ay, asa ve kâse tutan bu tanrıçanın başında kale görümlü taç yer almaktadır. Aslanın önünde dizleri üzerine çökmüş bir figürün varlığı ise eserin ayırt edici özelliklerinden biridir (Resim 9).



Resim 8. Tanrıça Nana, Kuşan mührü, M.S. 2. Yüzyıl (Michele Minardi)



Resim 9. Tanrıça, Gümüş Kâse, M.S. 7.-8. Yüzyıl (Salomea Fajans)

Hindistan'a doğru gidilince aslan üzerine oturan ya da duran tanrıça ise Durga'dır. Hinduizm'de Devi/Durga (zor ulaşılan) ve Kali (kara) eş tanrıçalar olup daha çok Durga ön plana çıkmıştır. Tanrıça Durga; Manishhasura (bufalo-asura-ifrit)'yı öldürmek için tanrıların enerjisinden doğmuş bir tanrıçadır. Yani bu varlığın bedeninin her bir bölümü çeşitli tanrıların enerjisinden meydana gelmiş ve tanrıların hediyeleri ile donatılmıştır (Himalaya değerli taş ile arabaya dönüşebilen bir aslan, Vişnu bir disk, Şiva üç başlı bir

mızrak, Varuna bir deniz kabuğu, İndra şimşek şeklinde ok vermiştir). Böylelikle Manishhasura'ya karşı savaşı kazanmıştır (O'Flaherty,1994: 199-223, Dallapiccola, 2003: 15-16, 80-84, Parpola, 2015: 434-480). Bu tanrıça bazı betimlemelerde Himalaya'nın verdiği aslan üzerinde yan otururken ya da onun binicisi olarak, Manishhasura ise mücadele ettiği bir boğa şeklinde verilmiştir. Yan oturduğu örneklerde tıpkı tanrıça Nana gibi bir ayağı yukarı doğru içe çekik olup, bazen iki bazen çok kollu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bir elinde yukarıda bahsi geçen savaş hediyeleri yer almaktadır (Dehejia, 1984: 287345) (Resim 10) (9).



Resim 10. Tanrıça Durga, 9. Yüzyıl, Taş, Metropolitan Museum of Art, envanter no 1990.15

Avrupa Resim Sanatında Canavar Üzerindeki Fahişe Tasvirleri (10)

Hıristiyan dünyasında kıyametin gerçekleşeceği yönündeki beklenti (11) erken tarihlerden itibaren oluşmaya başlamıştır (12). Özellikle Avrupa'da Roma İmparatorluğu'nun dağılışı, kavimler göçü, siyasi ve toplumsal çalkantılar vb. nedenler 600'lü yıllardan itibaren toplumda ve kilise çevrelerinde güçlü bir kıyamet beklentisinin oluşmasına önayak olmuştur. Bu yüzyıllardan itibaren Avrupa kıtasında yaşanan toplumsal, dini ve siyasi olaylar kıyamet beklentisini güçlendirmiştir. Özellikle Hz. İsa'nın dirileceği ve Pasyon'un bininci yıldönümünde (1000 ve 1033/34 yılları) kıyametin kopacağı yönünde genel bir yaklaşım söz konusu olup bu millenarizm ya da millennializm (bin yılcılık) olarak adlandırılmıştır (13). 12. yüzyılın ortasında ise Haçlı Savaşları'nın başarısızlığı, Moğol istilası, Kudüs'ün kaybedilmesi, Papalık kavgaları gibi olaylar söz konusu beklentinin devam etmesine neden olmuştur.13. yüzyıla gelindiğinde ise bu inanç daha çok yabancı görülen ötekilere (Musevilik, İslam, heteredoks Hıristiyanlar) karşı bir ideolojik söylemle birlikte mevcudiyetini sürdürmüştür (Lewis, 1995: 225-232, Palmer, 2014: 189-226). Zamanla beklenti azalsa da kıyamet ile ilgili tartışmalara devrin dini-politik çekişmeleri etki etmeye devam etmiştir.

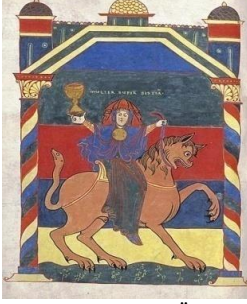
Uzun bir zaman dilimini kapsayan, dönemsel olaylardan etkilenen ve oldukça geniş bir literatüre sahip kıyamet olgusu *Kutsal Kitap*'ta da yer almaktadır (Turner, 2004: 114-144, Eco, 2015: 73-81). *Kutsal Kitap*'ta bulunan ve İncil yazarı Yuhanna'nın görünüşlerinden oluşan *Vahiy Kitabı*'nda kıyamet ile ilgili bilgiler mevcuttur. Yuhanna'nın Hıristiyanların baskı altında olduğu bir dönemdeki (İmparator Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus [54/68] veya İmparator Titus Flavius Domitianus [81/96] zamani) görünüşleri yoğun sembolizm içermektedir (*Kutsal Kitap*

Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), 2006: 1581). *Vahiy Kitabı*'nda övgü, uyarı, buyruklar kısmından sonra "Gökteki Taht" görünümü ile birlikte kıyamet anlatısı başlamaktadır (*Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, 2006: 1586-1606). Metin içerisinde "Canavar Üzerindeki Fahişe"; "Canavarın Sırtındaki Kadın" (17: 1-15) bölümünde detaylı bir biçimde verilmiştir. Metne göre; Yuhanna'nın yanına gelen bir melek O'nu çöle götürerek yedi başlı, on boynuzlu, üzerinde küfür niteliğinde adların yazılı olduğu kırmızı bir canavarın üzerinde oturan kadını gösterir. Kadın mor ve kırmızı giysilere bürünmüş, altın, değerli taşlar ve incilerle süslenmiştir. Elinde ise fuhuşunun çirkeflilikleriyle dolu altın bir kâse vardır. Bu kadının alnında "büyük Babil, dünya fahişelerinin ve iğrençliklerinin anası" yazısı bulunmaktadır. "Canavar Üzerindeki Fahişe"nin ve üzerinde yer aldığı canavarın fiziksel görünümü bu şekilde betimlendikten sonra, canavarın yedi başının ve on boynuzunun sembolizmi aktarılmış ve her bir baş ile boynuzlar krallar olarak nitelenmiştir. Bu bölümün sonunda ise kadının trajik sonuna yer verilmiştir. "Canavar Üzerindeki Fahişe" daha sonra kaleme alınan apolitik metinlerde de sıkça işlenen bir figür olmuştur.

"Canavar Üzerindeki Fahişe" *Vahiy Kitabı*'nda da söz edildiği gibi Babil şehrini sembolize etmektedir. Babil şehri ise Yeni Kudüs'ün ya da Göksel Kudüs'ün anti tipini oluşturmaktadır. Babil zenginliğin, fuhuşun ve putperestliğin şehridir. Kutsal metne göre dünyevi kötülükleri barındıran bu şehir son yargıda yıkılacaktır (Wright, 1997:191). Ancak kadının Ortaçağ dünyasında seksüel günahın, kadınsı şehvetin ve günahın kaynağı sayıldığı da unutulmamalı (Gow, 1999: 1), böylece fuhuşun şehri ile kadın arasında doğrudan bir ilişki kurulduğu gözden kaçırılmamalıdır. "Canavar Üzerindeki Fahişe"nin üzerine bindiği canavarın yedi başı ise Roma'nın yedi tepesine gönderme yapmaktadır (Seymour, 2009: 179). Elinde tuttuğu kadeh ise metinde de söz edildiği gibi aziz ve azizelerin kanı ile doludur.

Böylesine yoğun sembolizm barındıran bu figür ile ilgili resimler özellikle Avrupa'da oldukça yoğun üretilmiştir (14). Ortaçağ'dan 19. yüzyıla kadar üretimi devam eden "Canavar Üzerindeki Fahişe" tasvirleri sıklıkla Ortaçağ apokaliptik konulu el yazmalarında (15) karşımıza çıkmaktadır (Wright, 1997: 191-210, Seymour, 2009:179-184). Söz konusu tasvirlerde genellikle giyinik, hatta başı örtülü fahişe; bir eliyle kadeh bir eliyle de canavarın yularını tutmaktadır. Bazı örneklerde kadının başına bir taç yerleştirilmiştir. Fahişenin yan bir biçimde oturduğu canavar ise iki şekilde betimlenmiştir (16). İlkinde metin ile uyum içerisinde, yedi başlı on boynuzlu canavar yer alırken (17), diğerinde tek başlı, aslan veya kurt-aslan şeklindeki canavarı görmekteyiz (Resim 11-12). İlkindeki canavar tasvirlerinde bazen bu çok başlılık boyundan itibaren uygulanmış bazen de daha büyük boyutlu tutulan bir başın boyun kısmına daha küçük oranlarda yapılmış diğer başlar sıralanmıştır. Yine boynuzların verilisinde de bu çeşitliliği görmek mümkündür. Bazı örneklerde boynuzlar uzun tutulup uç kısımları zırlı birer savaşı gibi verilirken, bir kısmında sadece boynuz olarak yedi başın üzerine konumlandırılmıştır (18). Lâkin hepsinde canavarın çeşitli renklere renklendirildiği görülmektedir. Fahişenin üzerine oturduğu canavarın farklı yorumları dikkat çekici olup üzerinde durulması gereken bir konudur. Özellikle birinci versiyonu yukarıda da değinildiği gibi metin-resim ilişkisi bağlamında açıklanmak kolay gözükmektedir. Her ne kadar boynuzlar zırlı savaşılar gibi verilse de -ki bu da Ortaçağ

Avrupa dünyasının ötekileştirdiklerini bize sunmaktadır- (19) genel olarak metin resim arasında bir uyum söz konusudur. Ancak ikinci grupta yer alan canavarın tek başlı bir aslan veya kurt-aslan şeklinde verilmesi yer yer kuyruğunun ucunun yılan/ejderha başı olarak sunulması metinden uzaklaşıldığı göstermektedir.



Resim 11. Canavar Üzerindeki Fahişe, *Saint-Sever Beatus*, 11. Yüzyıl



Resim 12. Canavar Üzerindeki Fahişe, *Kıyamet Poliptiki (detay)*, Jacabello Albergno, tempera, 1360-90

Aslında bütün canavarların başı ya da başları yılan/ejderha, aslan veya kurt ya da her ikisinin karışımı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu da bizi bu canlıların Hıristiyanlık için yüklendiği anlamlara yönlendirmektedir. Öncelikle aslanın Hıristiyan dünyası için dualist bir yapıda olduğu bilinen bir gerçektir. Hz. İsa ve şeytanın simgesi olan aslan bu özelliği ile tasvirlerde yer aldığı konular bağlamında anlam kazanmaktadır (Hall, 2018: 33-34). Kurt da aç gözlülük, saldırganlık ve kurnazlık yani yedi ölümcül günahın birkaçı ile ilişkilendirilmiştir. Yine bu iki hayvanın erken devir Hıristiyan dünyasında Roma İmparatorluğu ile bağlantılı ele alındığı ve negatif manâlar yüklendiği de bilinmektedir (Ferguson, 1961: 21, 26-27, Russell, 2000: 219-221, Hall, 2018: 21). Bu özellikleri göz önüne alındığında metinde çok başlı kırmızı renkli bir canavar olarak aktarılan yaratığın neden özellikle aslan ve kurtla ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Yine canavarın başlarının ya da özellikle kuyruğunun yılan/ejderha biçiminde yapılmasının nedeni de dini yaklaşımdır. Hıristiyanlıkta kutsal metinler doğrultusunda (Vahiy 12:7-9) yılan veya ejderha da doğrudan kötülük ve şeytan ile ilişkilendirilmiş onların sembollerine dönüşmüşlerdir. Bu nedenle resim sanatında yılan veya ejderha daha çok bu özelliği ile yer almaktadır (Lewis, 2010: 1-76).

İslam Resim Sanatında Aslana Binen Figürler ve Yer Aldıkları Kaynaklar

İslam dünyasında aslana binen figürler Ortaçağ itibariyle karşımıza çıkmaktadır. Dânişmendli ve Artuklu sikkelerinde aslan üzerine binmiş, bir eliyle aslanın yularını diğeri ile bir nesneyi (asa?) tutan figürler en erken örnekler arasındadır (Resim 13). Eldeki veriler bu yüzyıldan itibaren olasılıkla güç göstergesi olarak aslana binen figürlerin resim repertuarına alındığını göstermektedir (Danık, 2000: 196-197). Sikkelerin dışında aynı yüzyıl itibariyle bu imge minyatür sanatına da sirayet etmiştir. Cinler, gezegenler insan şeklinde verilmiş ve bir aslan üzerine konumlandırılmıştır. Söz konusu minyatürlerde bu figürler ya bağdaş kurarak ya da yan bir biçimde aslan üzerine

oturmaktadır. Bahsi geçen örneklerde yer yer Hint betimleme anlayışını yansıtabak biçimde çok kollu figürleri görmek mümkündür (Resim 14.)



Resim 13. Dânişmendli Sikkesi, bakır,
1142



Resim 14. Güneş, *Tezkere*, Nasreddin Sivasî
1272-73, Paris

Bu yüzyıldan itibaren aslan üzerine oturan figürler İslam resim sanatında yerini almaya başlamıştır. 16. yüzyılda ise çeşitli konular doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır. Çeşitli gezegen tasvirleri (*Metali'ü's-Sa'adet ve Yenabi'ü's-Siyadet*, 1582, Morgan Library, M. 788, f.15B) (20), aslana binmiş kişiler (*Şahname*, 1437-8, British Library, Or. 1403 (368b); *Şahname*, University of Michigan Museum of Art, Fol. 397, *I. Ahmed Falnamesi*, 1614-1616, Topkapı Sarayı Müzesi H. 1703f. 23b.) ile Hz. Musa'nın asasını yılan-ejdere dönüştürmesi konulu minyatürlerde Firavun'un rahiplerinin bazıları aslana-kaplana binmiş, yılanı kamçı veya silah olarak kullanırken betimlenmiştir (*Kıyas-ı Enbiya*, 16. yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi, E.H.1430, f.91a; *Kıyas-ı Enbiya*, 1577, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Diez A. Fol. 3, 106b) (21). 17. yüzyıla geldiğimizde ise Ahmed-i Jam (1049-1141) adlı dervişi tek başına aslana binerken ve yılanı kamçı olarak kullanırken gösteren bir minyatür ile karşılaşmaktayız (*Halili Falnamesi*, Londra Nasser D. Halil İslam Sanatı Koleksiyonu) (Grube, 1968: 85, Titley, 1984: 165-167, Massumeh, vd., 2009: 158,198, 216). 18. yüzyıl itibariyle aslan üzerindeki figürler tarikat çevrelerinde üretilen resimlerde de yer almaya başlamıştır. Özellikle iki ayrı tarikat mensubunun karşılaşması/mücadelesi sahnelerinde aslana binen kişileri görmek mümkündür (22). Böylesine bir zenginliğe rağmen aslan üzerine binen figürleri aslında güç/iktidar göstergesi, astrolojik semboller ve dini şahsiyetler olmak üzere üç grupta incelemek ve bunlarla ilgili eserlerde yer aldıklarını söylemek doğru olacaktır.

13. yüzyıl İslam ve Avrupa Resim Sanatına Ait İki Örnekte Yer Alan Aslan Üzerindeki Figürler

Ortaçağ Hıristiyan dünyasında kıyamet merkezli anlatılarda karşımıza çıkan ve aynı dönem sıklıkla betimlenen “Canavarın Sırtındaki Fahişe” tasvirleri yukarıda da belirtildiği gibi bazı özellikleri ile dikkat çekicidir. Özellikle canavar betisinde yer yer metinden bağımsız hareket edilmiş, kadın canavarın üzerine yan oturtulmuş, canavar aslan ya da aslan-kurt benzeri bir suret de yapılmış, kuyruk kısmı yılan/ejderha şeklinde verilmiştir. Yine canavarın rengi kimi örneklerde metinle uyum içerisinde değildir. Bu

anlayışta üretilen bir resim; 8. yüzyılda Liébana rahibi Beatus tarafından yazılmış, sonraki yüzyıllarda minyatürlü nüshaları üretilmiş olan *Beatus Commentaire sur l'Apocalypse* adlı eserin 13. yüzyıl tarihli kopyasında yer almaktadır (23). 440 × 305 mm ebatlarında 167 sayfadan oluşan olan, üretildiği yer hakkında bilgi bulunmayan ve bugün Paris Bibliothèque Nationale’de NAL 2290 (nouv. Acq. Lat. 2290) demirbaş numarası ile kayıtlı eserdeki resimde “Canavarın Sırtındaki Fahişe” lüksün simgesi olan elbiseleri ve üç kenarlı tacı ile verilmiştir (Resim 15).

Avrupa resim sanatında üretilen “Canavarın Sırtındaki Fahişe” tasvirleri ile benzerlik arz eden ve İslam resim sanatı içerisinde yer alan bir tasvir ise Anadolu Selçuklu devrine ait bir yazma eserde karşımıza çıkmaktadır. 1271-1273 yılları arasında kaleme alınan ve III. Giyâseddin Keyhüsrev’e sunulan *Tezkere* (24) adlı eserde; “...bir aslanın sırtına binmiş, bir elinde yılan ve diğerinde taç tutan bir adam...” olarak tanımlanan “Melik Ebû Ahnaf (25)”; metinle uyum arz edecek bir biçimde betimlenmiştir. Kırmızı çizme giymiş ve başında üç kenarlı tacı (aynı uygulama elindeki taç içinde yapılmıştır) yer alan “Melik Ebû Ahnaf”ın bir ayağı içe kıvrık bir haldedir (Resim 16) (26). Bu özelliğinden dolayı bazı kaynaklarda eğri bacaklı olarak nitelenmektedir (Süslü, 2007: 57). Yine elinde tuttuğu taç ve yılan/ejder hâkimiyet, suya hükmetme, evren simgesi, tasvirin tamamı da büyü-heykel olarak yorumlanmıştır (Esin, 2003: 145-146; Süslü, 2007: 57). Ancak aynı eserde aslan üzerindeki kozmolojik figürler çok kollu olmasına rağmen bu tasvirdeki kişinin iki kolu ile verilmesi ve bu konu bağlamında karşımıza çıkan tek örnek olması dikkate şayandır.



Resim 15. Canavar Üzerindeki Fahişe, *Beatus Commentaire sur l'Apocalypse*, 13.yüzyıl, Paris Bibliothèque Nationale



Resim 16. Melik Ebû Ahnaf, *Tezkere*, Nasreddin Sivasî, 1272-73, Paris Bibliothèque Nationale Persian 174, 86a (<https://www.bnf.fr>)

Aynı yüzyılda üretilen “Canavar Üzerindeki Fahişe” ve “Melik Ebû Ahnaf”; üretildikleri dönem, dini ortam ve coğrafya farklılığına rağmen şaşırtıcı bir biçimde benzerlik ihtiva etmektedirler. Bu yönleri ile her ikisinin üretildikleri döneme tekrar bakmak gerekmektedir. Öncelikle Ortaçağ’da hem Avrupa hem de Anadolu benzer tarihi atmosfere sahiptir. Avrupa’da kıyamet beklentisi olanca yoğunluğu ile devam ederken; veba salgınları, feodalizm, kilise otoritesi ve özellikle doğudan gelen Moğol ve ardıllarının akınları ile sarsılmakta; ölüm, dolayısı ile öte dünya/ahiret kavramları ile daha sık yüzleşmektedir. Anadolu da aynı dönemde toplumsal kargaşanın olduğu, merkezi otoritenin zayıfladığı, Moğol ve ardıllarının akınları ile mücadele ettiği yine de sanatsal üretimde önemli gelişmelerin yaşandığı bir yerdir (Kuban, 2010a: 253). Bu

kargaşa ortamında astronomi, astroloji, kozmoloji, teoloji, felsefe, edebiyat ve mistizm alanında çalışmalar yoğun bir biçimde yapılmıştır (Peker, 2000a: 107). Aslında hiç de durağan olmayan bir dönemde üretilen bu iki resimdeki imgeler aynı zamanda kültürel bir dolaşımın da kanıtıdır. Özellikle bu yüzyıllarda Asya merkezli Moğol ve ardıllarının Batı'ya doğru akınları imge göçlerinin önemli birer nedenidir. Moğollar Doğu ve Batı arasında başta ticaret olmak üzere bağ kurmuştur. Yine sanatsal açıdan Batı'ya etki etmiş Asya ya da Uzak Doğu kökenli imgeleri Batı'ya taşımışlardır (Kuban, 2010a: 253). Örneğin bazı araştırmacılar aslana binen figürlerin bu yüzyıldan önce Anadolu topraklarında bilindiğini ancak Moğol istilasının önüne kattığı gezgin dervişlerin bunları yeniden yorumlayarak popüler hale getirdiklerini öne sürmektedirler. Bunun başlıca nedeni olarak da aslan-kaplan binicisi tanrı ve tanrıçaların Hint kültüründe yaygın olması ve gezgin dervişler tarafından bunların bilinmesi gösterilmiştir (27). Yine bu dönem nakkaş ya da yazarlarının çok kültürlü bir ortamda üretim yaptıkları bir gerçektir. Nasreddin Sivasî'nin Çin'e gittiği ve Çin müneccimlerinin eseri olan "*Kitâb-i Tedbîr-i Sîn*"i incelediği ve betilerde Bizans ve Asya etkisini birlikte verdiği söylenmektedir (28). Moğol ve Asya ya da Uzak Doğu'nun Batı'ya etkisi sadece İslam topraklarında değil Avrupa'da da karşılık bulmuştur. Avrupa'da Moğol ve Tatarlar apoliptik ya da diğer resimlerde kötücül karakterler olarak yerini almıştır. Doğu'nun etkisinin dışında Ortaçağ Avrupa'sında Yunan ya da Roma devri mitsel ya da dini karakterler ile ilgili tasvirlerin bilindiği ve bunların resimlerde kullanıldığı bilinen bir gerçektir (Panofsky, Saxl, 1933: 228-280). Bunun dışında 13. yüzyılda İslam ve Hıristiyan dünyasında düşünsel etkileşim doruk noktasına çıkmıştır. Bu nedenle sanatsal uygulamalarda da benzer somutlaştırmalar görülebilmektedir. Figür simgelerinin kullanımı ve bu kullanımın esinlendiği kavramlar bağlamında ortaklık vardır (Peker, 2000a: 111). *Beatus Commentaire sur l'Apocalypse* adlı el yazmasında yer alan "Canavar Üzerindeki Fahişe" ve *Tezkereki* "Melik Ebû Ahnaf" resimlerine baktığımızda yukarıda bahsi geçen bu etkileşimleri görmek mümkündür.

Tarihi çağlarda çok tanrılı dinlerin var olduğu Mezopotamya topraklarında kutsiyet atfedilen tanrıça İnana/İstar önceleri bir aslan üzerine basarken ya da onun üzerinde tasvir edilmiştir. Zamanla bu kült ve tasvirler ticari-politik ilişkiler vesilesiyle Miken, Mısır, Hindu uygarlıklarına yani Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına dağılmıştır. Gittiği her bir coğrafyada farklı bir adla anılan bu tanrıçalar -ve tanrılar-; savaş, doğurganlık, bereketle ilişkilendirilmiş ve aslanların üzerine oturtulmaya başlanmıştır. Yer yer aslanlar bu tanrıçaların arabaları ya da tahtaları olarak verilmiştir. Yorumlandığı her bir coğrafyanın kültürel ortamından da etkilemiştir. Eline üretildikleri toplumun kült nesneleri konumlandırılmış, iki kolludan çok kolluya zengin bir görsellik oluşturmuşlardır. M.Ö. 3000'lerde ortaya çıkan bu imge Ortaçağ'a kadar fazla bir anlam değişimine uğramadan varlığını uzun bir süre devam ettirmiştir.

Hıristiyanlık ve İslam gibi tek tanrılı dinlerin yaşandığı Ortaçağ'da ise aslan üzerinde oturan tanrıçalar farklı konular bağlamında yeniden üreilmeye başlamıştır. Ortaçağ Avrupası'nda apoliptik beklentiler ve anlatılarla birlikte fuhuş, kötülük, zenginlik gibi olumsuz anlamlar yüklenen aslan üzerindeki kadın doğrudan fahişe olarak adlandırılmış ve dünyevi zevklerin şehri Babil ile ilişkilendirilmiştir. Bir eline kadeh tutturulmuş, yer yer aslanların kuyrukları yılan/ejderha başı şeklinde yapılmıştır.

Böylelikle arkaik dönemde doğurganlık ve bereket sembolü olan tanrıça imgesi Ortaçağ Avrupa'sında olumsuz bir kimliğe bürünmüştür. Sonuçta hem aslan hem yılan hem de kadın yani Babil ile eskiye ait düşünce ve eylemleri yargılama ve mücadele etme söz konusu olmuştur (Dönmez, 2018: 59-66).

Ortaçağ'da İslam coğrafyasında ise Asya merkezli aslan üzerindeki tanrıçalar veya astrolojik imgeler büyü, astroloji konulu yazmalarla birlikte üretilmeye başlanmıştır. Yani Orta Asya'ya kadar sızan Mezopotamya figürleri; Anadolu Selçuklu devrinde tekrar Batı'ya taşınmış ve yeniden yorumlanmıştır (Peker, 2000b: 204). Tanrıçalar yerini erkeklere bırakmış ve erkekler güç, büyü, keramet, gezegen gibi konular doğrultusunda aslan üzerine oturtulmuşlardır. Yine ellerine yılan/ejderha, taç veya asa verilmiştir. Kısaca İslam dünyasında aslanın kendisi ve aslan üzerine oturtulan figürler yer aldığı eserler ve konular bağlamında hem olumlu hem de olumsuz anlamlar kazanmıştır.

Sonuç

Aynı dönem iki farklı coğrafya, kültürel ve dini ortamda üretilmiş iki resim aslında erken dönemlerden itibaren izini sürebildiğimiz bir imgenin yeniden yorumlanmış biçimlerini gözler önüne sermektedir. “Canavarın Üzerindeki Fahişe” ve “Melik Ebû Ahnaf” tasvirleri üretildikleri dönemde içinde yer aldıkları el yazmalarının konularına göre, üretildikleri toplumun dini inançlarına ve kültürel yapılarına göre anlam yüklenmişlerdir. Ancak bu çeşitliliğe rağmen her iki tasvirde yer alan aslan üzerine yan oturmuş kadın ya da adam dini merkezli figürlerdir. Yine üretildikleri devrin beklentileri doğrultusunda olumlu ya da olumsuz manalar yüklenmişlerdir. Bunlardan ziyade figürlerin betimleniş biçimleri neredeyse aynıdır. Oturma şekilleri, başlarında yer alan üç köşeli başlıkları/taçları, ellerindeki kâse ya da tacı tutma biçimleri benzerlik arz etmektedir. Her ne kadar bazı araştırmacılar bu tasvirlerin kökeninden çok çağcıl anlamları üzerine durulması gerektiğini söylese de (Peker, 2000: 113) bu durum bize söz konusu iki resmin benzer prototiplerden yani erken devrilerden itibaren üretilen aslan üzerine oturmuş tanrı ya da tanrıçalardan yararlanılarak üretildiklerini göstermektedir. Daha doğru bir söylemde bulunmak gerekirse söz konusu imgeler kesintisiz bir süreklilik göstererek var olmaya devam etmiş ve neredeyse kültürler üstü bir konuma erişmiştir.

Son Notlar

- (1) Aslana yan oturan figürlerin dışında binici gibi oturanlar da vardır. Ancak çalışma kapsamında, konunun bütünlüğünün bozulmaması için sadece yan oturanların gelişim sürecinin takip edilebilmesine özen gösterilmiştir.
- (2) Nin-ana (Cennetin Kadını) kelime kökeninden türeyen tanrıça İnana ve tanrıça İstar; Mezopotamya'da Sümer'den Akadlar'a kadar en önemli iki tanrıçadır (Baigent,1994: 117-134, Black, Gren, 2008: 108-109, Cornelius, 2012: 15-25).
- (3) Tanrıça Kadeş'in Anadolu-Suriye kökenli olduğu ve Mısır panteonuna sonradan dâhil edildiği bilinmektedir. Yine tanrıça Kadeş'i benzer bir biçimde gösteren birçok örnek mevcut olup günümüzde çeşitli müzelerde yer almaktadır (Budın, 2015: 1-20).
- (4) Tanrıça Hepat Hitit kökenli değildir. Fırat yakınlarındaki Haşşuwa'nın Hitit'ler tarafından işgalinden sonra Hitit panteonuna gelen bu tanrıçanın zamanla Arinna'nın Güneş Tanrıçası ile özdeş tutulduğu bilinmektedir. Tanrıça Arinna'da çoğu betimlemede başında güneş diski ile bir aslanın üzerinde ayakta durur bir biçimde verilmiştir (Sevinç, 2008: 175-195, Demirtaş, 2018: LEVHA 124-129).

- (5) Bu tanrıçanın kimliği net değildir. Elindeki aynadan? dolayı Hitit tanrıçası Kubaba ya da Oxus Uygarlığı'nda (Baktria- Margiyana Arkeoloji Bölgesi) karşımıza çıkan tanrıçalarla ilişkilendirilmiştir. Yine Oxus Uygarlığı'nda (M.Ö. 2200-1700) ejderha-aslan karışımı bir hayvan üzerinde yan oturur biçimde gösterilen tanrıça betimlemelerinin varlığı bilinmektedir. Bunun yanında tanrıça Kubaba'nın da aslan üzerindeki bir tahta oturduğu ve elinde ayna tuttuğu tasvirleri vardır (Rubinson, 2003: 237-241, Francfort, 2008: 171-188, Brandl, 2016: 47-61, Ziffer, 2019: 1-24).
- (6) Aslana yan oturmuş Kibele betimlemesinin belki de en ünlüsü Bergama Zeus Altarı'nda (M.Ö. 2. yüzyıl) yer almaktadır.
- (7) Günümüze ulaşmış ve Tunus El Djem Müzesi ile Delos Arkeoloji Müzesi'nde yer alan Roma ya da Yunan dönemine tarihlendirilen mozaiklerde tanrı Dionysus bir aslan veya panter üzerinde gösterilmiştir. Bunların bazılarında bir binici gibi verilirken genelde söz konusu hayvanlara yan oturmuş, bir elinde kadeh diğeri bitki dalı tutmaktadır. Dionysus dışında Roma döneminde aynı bölgede aslan üzerine yan oturmuş başka bir tanrıça ise yine Mezopotamya kökenli olan tanrıça Tanit (Astarte)'tir. Söz konusu tanrıça kültü Kartaca üzerinden Avrupa'ya geçmiştir. Kozmoloji, bereket, doğurganlık ile ilişkilendirilen tanrıça Tanit bazı betimlemelerde aslan üzerine yan bir biçimde oturmaktadır. Bir elinde asa bir elinde yıldırım tutmaktadır. Roma döneminde aslan üzerinde ayakta durur ya da yan oturur biçimde verilmiş tanrı ya da yarı tanrı betimlemeleri de mevcuttur. Bunlar özellikle lahit kabartmalarında karşımıza çıkmaktadır (Friedberg, Friedberg, 2009: 46, Turak, 2011: LEVHA LI, LXXXIV, Uray, Gümüş, 2017: 519-530).
- (8) Bazı araştırmacılar bu tanrıçanın Nana olduğunu söylemektedir (Çeşmeli, 2014: 60-61).
- (9) Bu coğrafyada Budist ve Hindu inançları doğrultusunda aslan ya da başka bir hayvan üzerinde betimlenmiş çok sayıda tanrı ve tanrıça vardır. Örneğin Budizm'de aslan üzerinde betimlenen Manjusri (zafere-şerefe ulaştırıcı Bodhisattva [yardımcı]) bunlardan biridir (Kalista, Rochell, 2007: 10-150).
- (10) Bazı kaynaklarda aynı tasvirler; "Büyük Fahişe" veya "Babil'in Büyük Fahişesi" gibi adlarla tanımlanmıştır. Fakat konunun geçtiği metinde doğrudan "Canavarın Sırtındaki Kadın" adlı bir bölüm yer almakta ve bu kadın fahişe olarak nitelenmektedir. Yine bu tasvirlerle ilgili literatüre bakıldığında, canavarın üzerindeki kadının fahişe olarak adlandırıldığı görülmektedir (Wright, 1997:191-210, Woodward, 2010:74).
- (11) Eskatoloji dünyanın ya da evrenin sonunu konu alan bir bilim dalı olup Hristiyanlık içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Bazı kaynaklarda kıyamet inancının kendisi doğrudan eskatoloji kavramı içerisine alınmıştır. Ancak çalışma boyunca incelenecek tasvirler ve metin merkezli olarak kıyamet teriminin kullanılması doğru bulunmuştur.
- (12) Özellikle M.Ö. 3. ve M.S. 1. yüzyıl arasında yoğun bir biçimde karşımıza çıkan Yahudi apokaliptik yaklaşımlar ve bunlarda yer alan Mesih anlayışı; Hristiyanlığı da etkilemiştir. Hz. İsa hayatayken kaleme alınan "Enoch'un Habeşçe Kitabı", "Jübileler Kitabı", "XII Patriark'ın Ahitleri", "Enoch'un Gizemler Kitabı", "Süleyman'ın Mezmurları" ve "Sibyllinee Kehanetleri" gibi eserler kıyamet söylemleri için referans oluşturmuştur. Yine Eski ve Yeni Ahit ile farklı kaynaklarda yer alan kıyamet ile ilgili anlatılar erken dönemlerden itibaren Hristiyan dünyasında kıyamet beklentisine yol açmıştır. Bunlara ek olarak "Daniel'in Kitabı", "İbrahim'in Vahyi", "Âdem'in Apokalipsi", "Baruch'un Apokalipsi", "Sefanya'nın Vahyi", "İlyas'ın Vahyi", "İşaya'nın Yükselişi", "Jübileler Kitabı", "Musa'nın Ahit'i" kıyamet ile ilgili zengin bir literatürün oluşmasına yol açmıştır. Ancak "Daniel Kitabı" dışında bu eserler, genel olarak *Kutsal Kitap* içinde yer almamışlardır (Batuk, 2003: 56-59, Onurel, 2008: 10, Batuk, 2008: 6-7).
- (13) Roma İmparatorluğu'nda Hristiyanlığın resmi din ilan edilmesinden sonra binyılcı düşünce Kilise tarafından sakıncalı bulunmuştur. Özellikle Kilise'nin otoritesine zarar vereceği yönünde bir yaklaşımın ortaya çıkması apokaliptik beklentinin yasaklanmasına önyak olmuştur. M.S. 431'de Efes Konsili'nde bu düşünceyi savunan Montanistler ile binyılcılık dışlanmış ve heretik ilan edilmişlerdir (Batuk, 2003: 10, Batuk, 2008:247).
- (14) Bizans dünyasında da kıyamet ile ilgili beklentiler mevcuttur. Fakat Bizans'ta üretilen kıyamet ya da son yargı sahnelerinde "Canavar Üzerindeki Fahişe" ile ilgili örnekler rastlamamaktayız. Bunun yerine daha çok cehennem ve cehennem içinde yer alan livyatının (bir yaratık) üzerindeki şeytan ile onun kucağında yer alan Anthichrist (Mesih karşıtı, yalancı peygamber) tasvirleri mevcuttur. Fakat bazı son yargı resimlerde "Deniz Alegorisi" bir canavar üzerine yan oturmuş bir kadın şeklinde verilmiştir. Kadının elinde bir boynuz yer almaktadır. Örneğin 11.-12. yüzyıla tarihlendirilen ve Azize Maria Assunta Bazilikası'nda (Torcello Katedrali, Venedik, İtalya) yer alan mozaikte "Deniz Alegorisi" tamamen çıplak bir kadın olup, başı aslan-leopar benzeri bir deniz canavarının üzerine yan oturmaktadır (Dora, 2016: 233-236, Onurel, 2008: 12-29).

- (15) Kimi araştırmacılar bu konu ile ilgili eserlerin bir bölümünü Ortaçağ Batı dünyasının başyapıtları olarak nitelemiş ve etkisini düşsel metin (*Vahiy Kitabı*) ile minyatürlerin düşsel gücünün birleşiminden aldığını ileri sürmüşlerdir (Eco (Ed.), 2014: 712).
- (16) Ender bazı örneklerde fahişe canavarın üzerinde ayakta betimlenmiştir. 1189 yılında Portekizde Liébana Manastırı'nda üretilen bir apoliptik (*Beatus of Liébana*, Torre do Tombo National Archive, Lisbon) canavarın üzerinde ayakta duran fahişe bir elinde kadeh değerinde hristogram tutmaktadır. Yine giyinik ve başında tacı ile verilmiştir.
- (17) Yedi başlı canavar Mezopotamya kökenli olup burada yedi başlı ejderha şeklindedir. Yedi başlı ejderha ilk defa Erken Hanedanlık III Dönemine ait (M.Ö. 2600-2350) bir fildişi plakada bir tanrının (Ninurta) yenik rakibi olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra Tell Asmar'da bulunan bir silindir mühür üzerinde, ur/muş-sag-ımin (yedi başlı aslan yılan) ejderhasına karşı mücadele eden insanlar ile ejderhanın kendisi görülmektedir (Dönmez, 2018: 23, 135, 136).
- (18) Metinde geçen krallar, doğrudan bu on boynuzun her biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Paris Bibliothèque Nationale, MS lat. 8865 kodlu *Liber Floridus* adlı eserde bunu görmek mümkündür (Woodward, 2010: 74).
- (19) Erken tarihlerden itibaren popüler Hıristiyan geleneğinde Anthichrist ile Yahudiler doğrudan birbiryle ilişkilendirilmiştir. Yahudiler Hz. İsa'yı inkâr etmesi nedeniyle Anthichrist olarak görülmüş, sinegoglar da Anthichrist'in evi olarak düşünülmüştür. Çeşitli yazılı kaynaklarda kıyamette ortaya çıkacak Anthichrist'in Yahudi bir kadından doğacağı, hatta doğduğu kentnin Babil, Roma, Bethsaida ve Chorozaım olacağı yönünde yaklaşımlar mevcuttur. Bu nedenle apoliptik temalı resimlerde Yahudiler Antichrist ile ilişkili gösterilmiştir. Yine Ortaçağ'da başta Hz. Muhammed (571-632) ve Selâhaddin-i Eyyûbî (1138-1193) olmak üzere Müslümanlar ile Anthichrist arasında bağlantı kurulmuş, bununla ilgili resimler yapılmıştır. Yine Antichrist'le uzak doğulular özellikle Moğol ve Tatarlar arasında da aynı yaklaşım söz konusudur (Gow, 1999: 1-14, McGinn, 2000: 95, 98, Baltrušaitis, 2001: 214-219, Strickland, 2003: 212-221, Griffith, 2008:17-72, Strickland, 2011: 1).
- (20) Mısırlı kâhinlerin/rahiplerin birer yıldız taptığı ve bu yıldızın önüne gelirken aslana binip yılanı kamçı olarak kullandıkları söylenmektedir. Bu nedenle İslam minyatür sanatında Hz. Musa'nın asasını yılan/ejderhaya çevirmesi mucizesi konulu tasvirlerde aslan-kaplan üzerine binmiş rahip figürleri de yerini almıştır. Hz. Musa'nın asasını yılanla çevirmesi ile ilgili sahnelerinin geç devir örneklerinde bu figürlere yer verilmemiştir (Sakaoğlu, 2006: 436).
- (21) Tarikat çevrelerinde üretilen resimlerde özellikle bir tarikatın kurucusunun başka bir tarikat mensubu ile karşılaşması veya mücadelesi anı; aslana binip yılanı kamçı yapma ile taşı-duvarı yürütme gibi kerametler doğrultusunda ele alınmıştır. Söz konusu tasvirlerde yoğun göndermeler söz konusudur (Harman, 2018: 607-625).
- (22) Tarikat çevrelerinde üretilen resimlerde özellikle bir tarikatın kurucusunun başka bir tarikat mensubu ile karşılaşması veya mücadelesi anı; aslana binip yılanı kamçı yapma ile taşı-duvarı yürütme gibi kerametler doğrultusunda ele alınmıştır. Söz konusu tasvirlerde yoğun göndermeler söz konusudur (Harman, 2018: 607-625).
- (23) Kuzey İspanya'da Liéban'da bir manastır rahibi olan Beatus 776 yılında kıyamet ile ilgili olan ve kendi adı ile ünlenen Latince bir metin yazmıştır. Eserin en belirleyici özelliği ise kıyamet ile ilgili daha önceki yazılı kaynakların Latince derli toplu bir aktarımı olmasıdır. 784 ve 786 yıllarında tekrar revize ettiği bu metin Ortaçağ Avrupasında oldukça popüler olmuş ve farklı dönemlerde kopyaları üretilmiştir. Bu eserin minyatürleri Mozarabik, Romanesk ve Gotik resim sanatının etkilerini göstermektedir (Williams, 2017: 22-26).
- (24) Genel olarak Nasreddin Sivasî'ye atfedilen bu eser Arapça ve Farsça kaleme alınmıştır. Giriş, "*Hakikatlerin Dereceleri (Dakaik el-Hakaik)*" ve "*Munis el Havarif*" adlı üç bölümden oluşan eserin ikinci bölümü Aksaray'da yazılmıştır. Yazarı Nasr el-Dîn Muhammed ibn Ali el-Sicistânî olarak geçmektedir. Üçüncü bölüm Kayseri'de yazılmıştır. Yazarı ve nakkaşı aynı olan eserin yazarı Nasr el-Rammâl el-Sa'atî el-Sivasi'dir. Eserde genel olarak büyü, burçlar, gezegenler ve çeşitli tılsımlar konu edilmiştir. Yazıldığı dönem aslında münecimlik ve ilm-i nücüm hem toplum hem de yöneticiler tarafından makbul kabul edilmiş ve bunlarla ilgili tasvirler dolaşım halinde olmuştur (İnal, 1995: 52-55, Peker, 1996: 23, Metin, 2014: 239-252, Karabulut, 2019: 125-131).
- (25) Tasvir Melik Ebü Ahnef olarak da adlandırılmaktadır.
- (26) Tasvirdeki bu kırmızı çizme doğrudan Bizans'ı ve onun etkisini akla getirmektedir. Bilindiği gibi Bizans imparatorları kırmızı veya erguvan renk "tzangion-tzangi" denilen çizme ya da sandalet giymekte ve bu onların belirgin özelliklerinden birini teşkil etmektedir. İmparatorların bulunduğu Bizans tasvirlerinde bu rengi görmek mümkündür. Bu durum nakkaşın Bizans resim sanatından haberdar olduğu ve etkilendiğini bize göstermektedir (Kazhdan, 1991: 2135, Berkol, 2019: 97).

- (27) Hem Kalenderler'in Orta Asya veya Hindistan kökenli olmaları hem de veli kültürünün Budist inançtan etkilenmesi bunun başlıca nedenleri arasındadır. Budizmin yayılmasında önemli bir propaganda aracı olan kerametler ile ilgili metinler İslami motiflerle birleşmiş geniş bir alana yayılmıştır. 10. yüzyıldan itibaren temeller atılmıştır. 10. ve 12. yüzyıllar arasında İslam Orta Asya'ya yayıldığında çoğu tekke eski Budist manastırlarının yerine veya onların yakınına inşa edilmiştir. Bu durum bile Hint-Budist inancının İslam inancı ile nasıl harmanlandığının diğer bir göstergesidir. Yine tekkelerin Anadolu'da Hıristiyan manastırlarının yerlerine kurulmuş olması, buralarla ilişkilendirilen azizler ile tekke kurucuları arasında ilişki sağlanması ve yazılı kaynaklar (menkıbe) ile Hıristiyan anlatıları arasında benzerliklerin varlığı dervişlerin etkilendiği alanları göstermesi bakımından önemlidir (Say, 2010: 28-30, Cahen, 2011: 349).
- (28) Her ne kadar bazı araştırmacılar *Tezkere*'nin nakkaşının bir Yunan ya da Yunan olmasa da bir Hıristiyan olduğunu ileri sürse de; *Tezkire*'de yer alan minyatürler kültürler arası bir etkileşimi göstermektedir. Eserin üretildiği dönem Anadolu çok kültürlü bir yapıya sahiptir. Yazarının kimliği, Gazneli veya Hârizmşahlı ustaların varlığı, Bizans ve Selçuklu'nun etkileşimi de bu durumu gözler önüne sermektedir. Bu nedenle eser içerisindeki minyatürler Bizans'tan, Hint İkonografisi'ne kadar geniş bir resim özelliği göstermektedir. Ki bazı araştırmacılar eserde birden fazla nakkaşın veya üslubun olduğunu ileri sürmektedirler (Esin, 2003: 125, Kuban, 2008: 365-371, Kuban, 2010b: 171, Uyar, 2015: 215-231; Devci, 2015: 102, Karabulut, 2019:125-131).

Kaynakça

- Azarpay, G. (1976). "Nanâ, the Sumero-Akkadian Goddess of Transoxiana". *Journal of the American Oriental Society*, 96/4. 536-542.
- Baigent, M. (1994). *From the Omens of Babylon Astrology and Ancient Mesopotamia*. Londra: Arkana Penguin Books.
- Baltrušaitis, J. (2001). *Düşsel Ortaçağ Gotik Sanatta Antik, İslami ve Uzak Doğu Etkileri*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Batuk, C. (2003). *Tarihin Sonunu Beklemek Ortadoğu Dinlerinde Eskatoloji Mitosları*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Batuk, C. (2008). "Kıyameti Beklerken: Hıristiyanlık'ta Kıyamet Beklentileri ve Rus Ortodoks Kilisesindeki Yansımaları". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 7. S. 14. 5-36.
- Berkol, C. (2019). "Helen, Roma ve Bizans Ayakkabılarının Moda Tarihi Üzerindeki Etkileri". *Lectio Socialis*. C. 3. S. 2. 87-100.
- Bingöl, G. (2010). *Demir Çağı'nda Anadolu'da Fırtına Tanrısı İnancı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Black, J., Anthony G. (2008). *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia an Illustrated Dictionary*. Londra: The British Museum Press.
- Brandl, B. (2016). "Rakib'il and "Kubaba of Aram" at Ördëkburnu and Zincirli and new Observations on Kubaba atZincirli, Carchemish and Ugarit. *Alphabets, Texts and Artifacts in the Ancient Near East*, (Ed.Israel Finkelstein, vd.). Paris: The Authors/Van Dieren Éditeur. 47-61.
- Budin, S. L. (2015). "Qedešet: A Syro-Anatolian Goddess in Egypt". *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*. C. 7. S. 4. 1-20.

- Cahen, C. (2011). *Osmanlılardan Önce Anadolu*. (Çev. Erol Üyepazarıcı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cornelius, I. (2012). “In Search of the Goddesses of Zincirli (Sam’al)”, *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*(1953-). C. 128. S. 1. 15-25.
- Çeşmeli, İ. (2014).“Sogd Sanatında Bazı Zoomorfik Atrübiler”. *Art-Sanat*. İstanbul: S. 2. 60-61.
- Dallapiccola, A. L. (2003). *Hint Mitleri*. (Çev. Bilgesu Savcı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Danık, E. (2000). “Dersim Mitolojisinin Kaynak ve Kökenleri Hakkında Bir Deneme”. *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri*. Ankara: Ervak Yayınları. 191-207.
- Demirtaş, M. E. (2018). Başlangıcından M.Ö. I. Bin Ortalarına Kadar Eski Anadolu Sanatında Boğa-İnsan ve Aslan-İnsan Karışık Varlıkları ve Tasvirleri. Yüksek Lisans Tezi. Çorum: Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deveci, A. (2015). “Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.5. S. 9. 93-111.
- Dexter, M. R. (2009). “Ancient Felines And The Great-Goddess in Anatolia:Kubaba And Cybele”, *Proceedings Of The 20th Annual UCLA Indo-European Conference*. (Ed.Stephanie W. Jamison, vd.), Bremen: Hempen Verlag. 53-67.
- Dora, V. D. (2016). *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium*. Cambridge University Press.
- Dönmez, S. (2018). *Eski Mezopotamya Toplumlarında Yılanlar, Ejderhalar ve Tanrılar*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Eco, U. (Ed.) (2014).*Ortaçağ Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*. (Çev. Leyla Tonguç Basmacı). İstanbul: Alfa.
- Eco, U. (2015). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev. Anaca Uysal Ergün, vd.). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fajans, S. (1957). “Recent Russian Literature on Newly Found Middle Eastern Metal Vessels”, *Ars Orientalis*. S. 2: 55-76.
- Farhad, M., vd. (2009). *Fanlama The Book of Omens*. Washington: Smithsonian Institution.
- Ferguson, G. (1961). *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.
- Francfort, H-P. (2008). “A Note on the Hasanlu Bowl as Structural Network: Mitanni-Arya and Hurrian?”. *Bulletin of the Asia Institute*. S. 22. 171-188.

- Friedberg, L., I. S. Friedberg. (2009). *Old Coins of the World: From Ancient Times to the Present: An Illustrated Standard Catalogue with Valuations*. New Jersey: Coin & Currency Institute.
- Gow, A. (1999). “(En) Gendering Evil: Sinful Conceptions of the Antichrist in the Middle Ages and the Reformation, Engendering”. *The Millennium Special Issue of the Journal of Millennial Studies*. C. 2. S. 1. 1-13.
- Griffith, K. M. (2008). *Illustrating Antichrist and the Day of Judgment in the Eighty-Nine Miniatures of Besançon, Bibliothèque Municipale Ms 579*. A Master Thesis. Florida State University: College of Visual Arts.
- Grube, E. J. (1968). *The Classical Style in Islamic Painting the Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, The 16th and 17th Centuries*. Germany: Edizioni Oriens.
- Hall, J. (2018). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. New York-London: Routledge.
- Harman, M. (2018). “Karaca Ahmed ile Hacı Bektâş-ı Velî'nin Karşılaşması Konulu Bir Resim Ne Anlatır”. *2.Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisi Tam Metin Kitabı*. Elazığ: 607-625.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kalista, K., C. C. Rochell (2007). *Pantheon of the Gods Art from India and Southeast Asia*. New York: Carlton Rochell Asian Art.
- Karabulut, K. (2019). Anadolu Selçuklu Döneminden Resimli Bir Elyazması: Nasreddin Sivasî'nin Tezkiresi (Paris BN, Persian 174). Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kazhdan, A. (1991). "Tzangion", *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. III. Oxford and New York: Oxford University Press. 2135.
- Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2010a). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*. (Ed. Emre Yalçın). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kuban, D. (2010b). *Divriği Mucizesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)* (2006). İstanbul: Kitabı Mukaddes Kitabı Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları.
- Lewis, S. (1995). *Reading Images Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*. New York: Cambridge University Press.
- Lewis, S. (2010). “Encounters with Monsters at the End of Time: Some Early Medieval Visualizations of Apocalyptic Eschatology”. *A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, S. 2. 1-76.

- McGinn, B. (2000). *Antichrist two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*. New York: Columbia University Press.
- Metin, T. (2014). “Selçuklular Zamanında Müneccimliğe Dair Bazı Tespitler”. *Journal of History Studies*, C. 6. S. 3. 239-252.
- Minardi, M. (2013). “A Four-Armed Goddess from Ancient Chorasmia: History, Iconography and Style of an Ancient Chorasmian Icon”. *Iran*. 111-143.
- O’flaherty, W. D. (1994). *Hindu Mitolojisi*. (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Onurel, R. (2008). *Kıyamet ve Son Yargı Tasvirlerinde Hibrit İkonografisi*. Doktora Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Palaiologou, H. (1995). “Minoan Dragons' On a Sealstone from Mycenae”. *Klados: Essays in Honour of J.N. Coldstream*. (Ed. Cristine Morris). 195-199.
- Palmer, J. T. (2014). *The Apocalypse in the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Panofsky E., F. Saxl. (1933). “Classical Mythology in Mediaeval Art”. *Metropolitan Museum Studies*. C. 4. S. 2. 228-280.
- Parpola, A. (2015). *The Roots of Hinduism the Early Aryans and the Indus Civilization*. New York: Oxford University Press.
- Peker, A. U. (1996). *Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması*. Doktora Tezi. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Peker, A. U. (2000a). “Anadolu’nun Onüçüncü Yüzyılını Anlamak”. *Semra Ögel’e Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*. İstanbul: Ege Yayınları. 107-117.
- Peker, A. U. (2000b). “Ortaçağ Anadolu Türk Sanatında Eski Mezopotamya Sanatından Gelen Etkiler Konusu”. *Sanatta Etkileşim*. Ankara: 202-205.
- Rubinson, K. S. (2003). “The Hasanlu Gold "Bowl" A Viewfrom Transcaucasia”. *Yeki Bud, Yeki Nabud. Essays on the Archaeology of Iran in Honor of William M. Sumner*. (Ed. N. F. Miller ve K. Abdi). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA. 237-241.
- Russell, J. B. (2000). *İblis Erken Hıristiyan Geleneği*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (2006). “Akşehir’de Anlatılan Aslana Binme-Duvarı Yürütme Efsanesinin Motifleri Üzerine”. *Doğumunun 65. Yılında Prof. Dr. Tuncer Baykara’ya Armağan Tarih Yazıları*. (Der. Akif Erdoğan). İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık. 432-444.
- Say, Y. (2010). *Kalenderî, Alevi ve Bektaşî Kültünde Önemli Bir Alp-Eren Gazi: Şucâ’eddîn Velî (Sultan Varlıği) ve Velâyetnâmesi*. Eskişehir Valiliği.

- Sevinç, F. (2008). “Hitit Dininde Arinna’nın Güneş Tanrıçası ve Onunla Özdeş Tutulan Diğer Tanrıçalar”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 1. 175-195.
- Seymour, M. (2009). “Revelation and the Whore of Babylon”. *Babylon Myth and Reality*. (Ed. I.L. Finkel, M.J. Seymour). Londra: The British Museum Press. 179-184.
- Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*. (2009). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanbe, K. (1995). “Nana on Lion East and West in Sogdian Art”. *Orient*. XXX-XXXI. 309-334.
- Turak, Ö. (2011). Roma Dönemi Pamphylia Lahitleri ve Atölye Sorunu. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons and Jews, Making Monsters in Medieval Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Strickland, D. H. (2011). “Antichrist end The Jews in Medieval Art and Protestant Propaganda”. *Studies in Iconography*. S. 32. 1-50.
- Süslü, Ö. (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tartakov, G. M., V. Dehejia, (1984). “Sharing, Intrusion, and Influence: The Mahiṣāsūramardīnī Imagery of the Calukyas and the Pallavas”. *Artibus Asiae*. C. 45. S. 4. 287-345.
- Titley, N. M. (1984). *Persian Miniature Painting and Its Influence on the of Turkey and India*. Austin: University of Texas Press.
- Turner, A. K. (2004). *Cehennem Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uray, G., D. Gümüş. (2017). “Aksaray İli Güzelyurt İlçesinde Tanrıça Tanit’in İzleri”. *Turkish Studies*, C. 12. S. 21. s. 519-530.
- Uyar, T. B. (2015). “Thirteenth-Century ‘Byzantine’ Art in Cappadocia and the Question of Greek Painters at the Seljuq Court”. *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*. Ed. A.C.S. Peacock Bruno De Nicola, Sara Nur Yıldız. Ashgate: 215-231.
- Williams, J. (2017). *Visions of the End in Medieval Spain Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wright, R. M. (1997). “The Great Whore in the Illustrated Apocalypse Cycles”. *Journal of Medieval History*. C. 23. S. 3. 191-210.
- Woodward, E. (2010). *The Illustrated Apocalypse Cycle in the Liber Floridus of Lambert of Saint-Omer*. Master Thesis. The Florida State University: College of Visual Arts.

Ziffer, I. M. R. W. (2019). “Mercy The Imagery of the Shrine Model from Tell el-Far’ah North-Biblical Tirzah”. *Religions*. C. 10. S. 136. 1-24.

Görsel Kaynakça

- Resim 1.** Tanrıça İnana, M.Ö. 2334-2154 c. (Akad Devri), taş mühür, Oriental Institutethe The University of Chicago. <https://oiidb.uchicago.edu/results.php?tab=MC&q=IsOnDisplay:Yes%20AND%20SrchObject:Seals%20and%20Sealings%20AND%20SrchMaterials:Stone%20or%20Rock%20AND%20SrchDating:Akkadian>. (Erişim Tarihi: 15.11.2019).
- Resim 2.** Tanrıça Kadeş, M.Ö. 1279–1213, British Museum EA 191, Budin, Stephanie L. (2015). “Qedešet: A Syro-Anatolian Goddess in Egypt”. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*. C. 7. S. 4. s. 2.
- Resim 3.** Teşup ve Hepat’ın Buluşması, Yazılıkaya, M.Ö. 13. Yüzyıl, Sevinç, Fatma (2008). “Hitit Dininde Arinna’nın Güneş Tanrıçası ve Onunla Özdeş Tutulan Diğer Tanrıçalar”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 1. s. 195.
- Resim 4.** Tanrı Teişeba, M.Ö. 9. yüzyıl sonları, bronz, Bingöl, Gülistan (2010). Demir Çağı’nda Anadolu’da Fırtına Tanrısı İnancı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. S. 105.
- Resim 5.** Hasanlu Altın Kasesi, Francfort, Henri-Paul (2008). “A Note on the Hasanlu Bowl as Structural Network: Mitanni-Arya and Hurrian?”. *Bulletin of the Asia Institute*. S. 22. s. 3.
- Resim 6.** Tanrıça Kibele, M.Ö.5. yüzyıl, seramik, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston 10.187, <https://collections.mfa.org/objects/153854/plate?ctx=7551290f-fc0c-49f8-898e9f5c104397b1&idx=31>. (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Resim 7.** Dionysos, kırmızı-siyah vazo, M.Ö. 4.yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris. <https://www.theoi.com/Gallery/K12.2.html>. (Erişim Tarihi: 12.12.2019).
- Resim 8.** Tanrıça Nana, Kuşan mührü, M.S. 2. Yüzyıl, Minardi, Michele, (2013). “A Four-Armed Goddess fromAncientChorasmia: History, Iconography and Style of an Ancient Chorasmian Icon”. *Iran*. s. 128.
- Resim 9.** Tanrıça, gümüş kâse, M.S. 7.- 8. Yüzyıl, Fajans, Salomea. (1957). “Recent Russian Literature on newly foundMiddle Eastern Metal Vessels”, *Ars Orientalis*. Plate 10.
- Resim 10.** Tanrıça Durga, 9. yüzyıl, taş, Metropolitan Museum of Art, envanter no 1990.15 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38384>. (Erişim Tarihi: 17.10.2019).
- Resim 11.** Canavar Üzerindeki Fahişe, *Saint-Sever Beatus*, 11. yüzyıl, Paris Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 8878, <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc62407d>. (Erişim Tarihi: 19.11.2019).

- Resim 12.** Canavar Üzerindeki Fahişe, Kıyamet Poliptiki (detay), tempera, 1360-90, Gallerie dell'Accademia, Venedik, <https://www.wga.hu/index1.html>. (Erişim Tarihi: 13.12.2019).
- Resim 13.** Dânişmendli Sikkesi, bakır, 1142, *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*. (2009). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 84.
- Resim 14.** Güneş, *Tezkere*, Nasreddin Sivasî1272-73, Paris Bibliothèque Nationale, Persian 174 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410888f>. (Erişim Tarihi: 31.12.2019)
- Resim 15.** Canavar Üzerindeki Fahişe, *Beatus Commentaire sur l'Apocalypse*, NAL 2290, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507217r.image>. (Erişim Tarihi: 30.12.2019).
- Resim 16.** Melik Ebû Ahnaf, *Tezkere*, Nasreddin Sivasî, 1272-73, Paris Bibliothèque Nationale, Persian 174, 86a, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410888f>. (Erişim Tarihi: 31.12.2019).



MASKOTLARIN GÜNCEL GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNDE KULLANIM ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF USAGE EXAMPLES OF MASCOTS IN CURRENT GRAPHIC DESIGN PRODUCTS

Şadi KARAŞAHİNOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Faculty of Art Design and Architecture, Painting
Department

sadirasa@yahoo.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8616-1996>

Serkan VURAL

Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
Asst. Prof., Çankırı Karatekin University, Faculty of Art Design and Architecture, Painting
Department

mail@serkanvural.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2372-504X>

Atıf/Citation

Karavaşinoğlu, Ş, Vural, S. (2020). "Maskotların Güncel Grafik Tasarım Ürünlerinde Kullanım
Örneklerinin İncelenmesi". *Sanat Dergisi*, (36), 197-216.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.772411>

Öz

Endüstri devrimi ve sonrasında ortaya çıkan tüketim toplumunda pazarlama faaliyetleri açısından, rakiplerden ayrılma noktasında markalı ürün ve hizmetlerin yaratılması bir gereklilik haline dönüşmüştür. Bu süreçte bazı firmalar markalarıyla özdeşleştirilebilecek maskot tasarımları kullanma yoluna gitmişlerdir. Tarihsel olarak bakıldığında bazı maskotların marka değerlerine önemli katkılar sağladığı uzun yıllar kullanıldığı, bazılarının ise markaya bir fayda sağlayamadan kısa sürede ömürlerini tamamladıkları görülmektedir. Hayvan, insan, robot gibi pek çok farklı figürün maskot tasarımlarında yer alabildiği; bazı çağrışım ve mesajların tüketicilere maskotlar aracılığıyla kolaylıkla iletilebildiği bilinmektedir. Güç, hız, zekâ,

Abstract

In terms of marketing activities in the consumer society that emerged after the Industrial Revolution, the creation of branded products and services at the point of separation from competitors has become a necessity. In this process, some companies have started to use mascot designs that can be identified with their brands. Historically, it is seen that some mascots have made significant contributions to brand values and have been used for many years, while others have completed their lives in a short period of time without any benefit to the brand. It is known that many different figures such as animals, humans, robots can take part in mascot designs and that some connotations and messages can be easily communicated to consumers through mascots. Power, speed, intelligence,

temizlik, sağlık, enerji benzeri kavramlar bazı durumlarda maskotlar yardımıyla sembolize edilebilmektedir. Bu nedenle maskotların reklam mecralarında kullanımı, grafik tasarım ürünleri açısından da oldukça önemli bir konuyu teşkil etmektedir.

Çalışmada nitel araştırma ve betimsel analiz yöntemleri çevresinde örnek incelemesi yapılmış; kısaca maskot tasarımlarının tarihsel sürecinden bahsedilerek; maskot kullanımına yer veren güncel pazarlama ve reklam materyallerinin grafik tasarım açıdan değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Tasarım örneklerindeki maskotlar yerleşim planı (layout), görsel öncelik düzeni (hiyerarşi) gibi grafiksel temeller üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Genel olarak tanımlıkları yüksek olan maskot karakterlerin, grafik tasarım ürünlerinde daha sık ve tasarım yüzeylerinde daha büyük oranlarda kullanılabildiği gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Grafik Tasarım, Maskot Tasarımı, Reklamcılık, Ambalaj Tasarımı.

cleanliness, health, energy-like concepts can in some cases be symbolized with the help of mascots. For this reason, the use of mascots in advertising media constitutes a very important issue in terms of graphic design products.

The aim of the study was to examine the historical process of mascot designs and to evaluate the current marketing and advertising materials that include mascot use from a graphic design perspective. Mascots in design examples were analyzed using graphical foundations such as layout, visual priority order (hierarchy). It has been observed that mascot characters, which are generally recognized, can be used more frequently in graphic design products and in greater proportions on design surfaces.

Key words: Graphic Design, Mascot Design, Advertising, Packaging Design.

Giriş

Batı medeniyetlerindeki endüstri ve sanayi devriminin sonrasında oluşan tüketim toplumu, ilk markaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Oluşan tüketim ortamında pazarlama faaliyetleri ve reklamcılık çalışmalarının önemi fark edilmiş ve reklamcılar marka yaratma çabası içine girmişlerdir. Çok fazla seçeneğin olduğu bu yeni tüketim ortamında, firmaların rakiplerinden ayrılabilmesi için farklı yöntemler geliştirmesi gerekmiştir. Bu süreçte reklamcılar, tüketicilerle daha yakın ve samimi ilişkiler kurulabilme yöntemi olarak maskot tasarımlarının kullanmaya başlamışlardır. İlk maskot tasarımları, kişisel hijyenden ürünlerin nasıl kullanılması gerektiğine kadar pek çok farklı konuda tüketicileri aydınlatma rolünü üstlenmiştir. Günümüz penceresinden bakıldığında ise özellikle batı toplumlarında bazı marka maskotlarının yüz yaşını aştığı ve halen etkin bir şekilde kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Bu açılarından maskot karakterleri hem markalaşma hem de grafik tasarım ürünleri kapsamında önemli bir konuyu teşkil etmektedir.

Markalaşma, bir üreticinin mallarını başkalarından ayırt etmenin bir aracı olarak yüzyıllardır kullanılmaktadır. Aslında, marka kelimesi eski İskandinav “brandr” kelimesinden türetilmiştir. “yakmak” anlamına gelen kelime hala hayvan sahiplerinin kullandıkları işaretleme yöntemlerinden birisidir. Amerikan Pazarlama Derneği marka kelimesini, mal ve hizmetleri tanımlamak için tasarlanmış isim, işaret, terim, sembol,

tasarım veya bu öğelerin bir kombinasyonu olarak tanımlamaktadır (Keller, 2013: 30). Marka kavramını tanımlamak zor olsa da marka; tüketiciler tarafından diğer ürün çeşitlerinden bazı yönleriyle ayrılan, ürünü ayırıcı özelliklerini sarmalamaya çalışan bir isim, sembol ya da işarettir (Aktuğlu, 2018: 12). Piyasaların küreselleşmesi, aynı sektörde yer alan birçok markanın doğmasını sağlamıştır. Var olan bu markalar birbirine fazlasıyla benzeyen ürünler ve semboller üretmekte; bu durum ise markalar ile ürünlerin tüketicilerin zihninde farklı ve güçlü bir yer etmesini zorlaştırmaktadır. Pazarlama iletişimi ve markanın bir parçası olan marka maskotları, hedef kitlenin duygularına seslenmesiyle birlikte en etkili ve yaratıcı varlıklar olarak karşımıza çıkmıştır (John ve Loken 1993: 79-80, Erdil ve Uzun 2010: 167-168 Aktaran: Tosun ve Kalyoncu, 2014: 88). Günümüzde zorlu rekabet şartlarından dolayı markalar müşterilerin zihinlerinde kaliteli ve güçlü bir imaj yaratmak zorundadırlar. Markaların tüketicilerin zihninde marka bilincini oluşturabilmeleri ve rakiplerinin arasında fark yaratabilmesi bu açıdan oldukça önemlidir. Bu nedenle işletmelerin kalıcı ve güçlü bir imaja sahip olmaları da onların markalarını pazarlama stratejilerine göre şekillenmektedir. Gün geçtikçe markaları ve ürünleri daha zor beğenir hala gelen müşterileri için işletmeler marka ile potansiyel müşterileri arasındaki ilişkiyi güçlendirerek onların bağlılığını kazanmaya çalışmaları gerekmektedir. Bunu başarabilen işletmeler markalarını zirveye çıkararak markalaşma sürecine gitmektedirler (Çokyaşar, 2019: 1).

Marka farkındalığı yaratmada en önemli unsurlardan birisi de maskot tasarımlarıdır. Maskotlar görsel açıdan kuvvetli olduğu için marka farkındalığını güçlendirirler. Kullanılan maskotlar zengin ürün ve marka çeşitliliği olan pazarlarda fark yaratabilir. Bu sayede marka tanınırlığı ve hatırlanırılığı artabilir. Marka farkındalığında da olumlu bir etkileri bulunmaktadır (Sevim, 2010: 52). Çağımızda yaşanan ürün ve hizmet bombardımanında tüketici tarafından fark edilebilmek için farklılaşmak gerekmektedir. Ürün ile bağ kurabilen bir maskot farklılığın garantisi olarak görülebilmektedir (Sevim, 2010: 18). Marka maskotlarının kişilik yapısı ve kurdukları duygusal bağlar sayesinde marka farkındalığının oluşmasında görev alırlar (Garcia, 2011: 11). Marka farkındalığı yaratılmasında, marka maskotları kişilikleri, konuşmaları, zengin renkleri ve görsellikleriyle hedef kitlenin kolayca ilgisini çekerek, marka ismi, logo, cıngıl gibi diğer işitsel, sözselsel ve görsel marka unsurlarının da daha dikkat çekici olmalarını sağlar. Bu nedene marka maskotları, hedef kitlenin zihninde marka ile kolay ve güçlü bir bağ kurmasını sağlayarak marka farkındalığının da oluşmasını sağlarlar (Keller 1993:3, Aktaran: Tosun ve Kalyoncu, 2014: 88).

Maskotun tarihçesi antik çağlardan günümüze kadar gelmiştir. Maskotun kelime olarak kökü “masco” olarak söylenen “büyücü” anlamına dayanmaktadır. Fransız kompozitör Edmond Audron tarafından kaleme alınan La Mascotte adlı opera maskotun tuhaf tarihçesini oluşturmaktadır. Bu opera tuhaf bir hikâyeye sahiptir ve öykünün temelini bekâretine zarar gelmeden birlikte olduğu erkeklere uğur getiren bir köylü kızı oluşturmaktadır. Operanın 1800-1852 yılları arasında 1000’den fazla sahnelendiği söylenmektedir. Maskot, eğlence, keyif aracı, satış aracı ve marka kimliği oluşturmak gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. Maskotlar değişik şekillerde oluşturulabilir; karakterler, kostümler şeklinde de tasarlanabilir (Çengel, 2006: 55). Maskotlar kurumsal kimlik çalışmalarında halkın dikkatini çekmek için yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu

nedenle yerel ve küresel işletmeler, ürün ve hizmetleri için maskotları tercih edebilmektedir (Sonawane, 2010: 1).

Önemli Marka Maskotlarının Kısaca Tarihsel Süreci

Maskotlarının popüleritesi, 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Markalar, maskotları kullanmanın marka bilinirliğini geliştirdiğini ve çoğu durumda tüketiciler üzerinde kalıcı bir etki bıraktığını keşfetmişlerdir (Sweeney, Erişim Tarihi:30.06.2020). İzleyici ile bağlantı kurma konusunda marka maskotları önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle uzun yıllar boyunca markaların bir nevi temsilcisi olarak kalmayı başarmış önemli maskot tasarımları bulunmaktadır (Sachdeva, Erişim Tarihi:27.05.2020). Tarihsel sürece bakıldığında, markaların imajlarını güçlendirmek için kullandıkları maskotların çok farklı tarzlarda tasarlandıkları görülmektedir.

Örneğin 1877’de yaratılan Quaker Yulaf firmasının adam maskotu, ikonik statüye ulaşabilmiş birkaç insan maskotundan birisidir. Genel algı şirketin kurucularının Quaker’lar (İngiltere’de ortaya çıkmış dini bir mezhep) olduğunu düşündürse de; firma sahiplerinin gerçekte öyle bir mezhepsel bağı bulunmamaktadır. Şirketin kurucu ortağı Henry Seymour, ansiklopedik bir kitaptan Quaker mezhebini okuduktan sonra Quaker’ların iyi insanları çağrıştırdığını düşünerek; bu ismi kullanmaya karar vermiştir. Quaker ismi, şirketin marka olarak temsil etmek istediği saflık, dürüstlük ve doğruluk anlamlarıyla örtüşmektedir. Yıllar içerisinde, farklı sanatçılar maskotun görünüşünü biraz değiştirse de neredeyse 140 yaşındaki figürün özgün tasarımı halen korunmaktadır (Görsel 1).

Jemima krep ürünlerindeki Jemima Teyze maskotu 1889’da çıkış yapmıştır ancak karakterin ilhamı 1875’te gerçekleşen bir halk ozanı gösterisinden gelmektedir. Jemima adında bir Güneyli anne bu gösteride yer almış ve maskotun esin kaynağını oluşturmuştur. Sonrasında Nancy Green adında eski bir köle kadın, 1923’teki ölümüne kadar şirket için Jemima Teyze karakterini canlandırmıştır. Bu süre zarfında Green, klişe bir anne modeli gibi giyinerek ülke çapında çeşitli etkinliklere katılmıştır. Ayrıca, ürün yelpazesinin pazarlama materyallerinde imajı kullanılmıştır. Şimdiye kadarki en tartışmalı marka maskotlarından biri olan Jemima Teyze’nin tasviri sık sık eleştirilmiş, 1950’ler ve 1960’lar boyunca, hem sivil haklar hem de siyah güç hareketleri Jemima Teyze fikrine soğuk yaklaşmışlardır. NAACP (Amerika’da siyahi insanların gelişmesi için kurulmuş ulusal birlik), okul ve fuarlara Jemima Teyze oynayan aktrislerin davet edilmemesi konusunda baskı yapmıştır. Baskı altında kalan Quaker yulaf şirketi, pazarlama kampanyalarında aktrisler kullanmayı sona erdirmiş ancak yıllar içerisinde birçok değişiklik yapılmasına rağmen; maskot karakterini ürünlerin üzerinde kullanmaya devam etmiştir.

1960’larda Jemima Teyze maskotunun cildi aydınlatılarak yüzü inceltilmiş; 1968’te, şirket eski maskottaki bandanayı kafa bandı ile değiştirmiş ve karakteri daha genç hale getirmiştir. Maskot imajı, basılı reklamlarda yoğun olarak gösterilmeye devam etmiş fakat geçmişte sıklıkla kullanılan ekim yapılan büyük çiftlik sahnelerini içeren illüstrasyonlar çıkarılmıştır. 1989’a gelindiğinde ise, şirket maskotta yer alan kafa bandını da çıkararak inci kolye-küpe eklemiş ve maskot imgesini “çalışan siyahi büyükanne” olarak konumlandırmıştır (Görsel 2). 20. yüzyılın sonlarına doğru marka

imajını çevreleyen tartışmalara rağmen, yüzyılı aşkın bir geçmişe sahip olan Jemima Teyze maskotu, tüm zamanların en başarılı reklam ikonlarından biri olmaya devam etmektedir (Sweeney, Erişim Tarihi:30.06.2020).



Görsel 1. (Solda) Quaker Adamı Maskot Karakteri Görüntüsü

Görsel 2. (sağda) Jemima Teyze Maskotunun Önceki ve Sonraki Görüntüsü

Küresel çapta bir lastik firması olan Fransız Michelin firması, dünyanın en tanınır maskotlarından birine sahiptir. Michelin lastik adamının kökenleri, Michelin kardeşler Edward ve André'nin 1894'te Lyon Evrensel Sergisi'ni ziyaretlerine dayanmaktadır. Hikâyeye göre Edward, Michelin standında bir lastik yığını fark etmiş ve kardeşine "kolları olsa, bir adam olabilirdi" demiştir. Bu ilham verici fikirden, çok sevilen ikonik maskotun doğduğu düşünülmektedir. İlk olarak 1898'de poster sanatçısı Marius Rossillon (takma adı O'Galop) tarafından, havası sönmüş diğer lastik adamlara karşı kadehini kaldıran bir şekilde çizilmiş ve sonrasında lastik adam karakteri büyük beğeni toplamıştır (Görsel 3). Firma, yaratılan karakterin başarısını görmüş ve yıllar içerisinde birçok farklı reklam mecrasında kullanarak adeta ikonik bir sembole dönüşmesine katkı sağlamıştır.

1998 yılında yüzüncü yılını kutlayan lastik adam maskotu, 2000 yılında Financial Times dergisi tarafından dünyanın en iyi logosu seçilmiştir (İlisulu, 2011:160). Michelin firması genel olarak lastik adam maskotunu logosuyla bütünleştirerek kullanma yoluna gitmiş; logo yıllar içerisinde bazı değişimlere uğramıştır. 2017 yılında ise kolunu ileriye doğru açan Michelin lastik adam karakteri (Bibendum), marka yazısı (wordmark) ve küresel slogan (A Better Way Forward) birleştirilerek kullanılmaya başlanmıştır. Siyah ve mavi renklerin kullanıldığı yeni logo, öncekilerine göre daha yalınlaştırılmış bir forma sahiptir (Görsel 4).



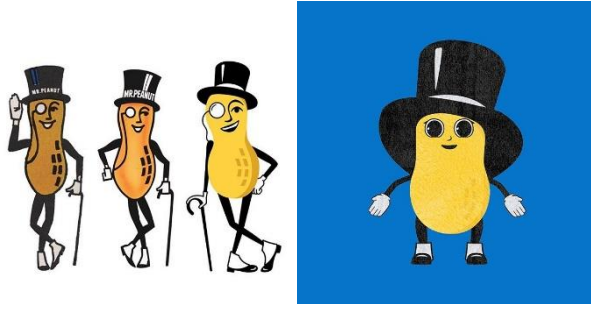
Görsel 3. (Solda) O'Galop'un Çizdiği Michelin Adamının Yer Aldığı İlk Posterin Görüntüsü

Görsel 4. (Sağda) Michelin Logosunun 2017 Yılında Yapılan Yeni Uyarlamasının Görüntüsü

1920'li yıllarda maskotlar özellikle, ürünle ve ürünün kullanım şekliyle ilgili bilgi vermek için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Kişisel danışmanlar olarak maskotlar, insanlara ilgili ürünü pişirmekten, hijyene kadar sırdaşlık yaparak bilgi aktarılmasını sağlamışlardır (Sevim, 2010: 52).

Bay Fıstık (Mr. Peanut), 1916'da 14 yaşındaki Antonio Gentile'nin insana benzeyen bir fıstık çizimi gönderdiği için 5 dolar kazandığında doğmuştur. Kesin olmayan bilgilere reklam tasarımcısı Andrew S. Wallach, ikonik görüntüyü oluşturmak için tekli gözlük, silindir şapka ve baston ile illüstrasyonu geliştirmiş ancak tüm bu bilgilere karşın üretici firma (Planters) tasarımcının kimliğini hiçbir zaman teyit etmemiştir. Maskot, 1916'dan beri neredeyse her Planters paketinde ve reklamında yer almış ve reklam tarihinin en bilindik simgelerinden biri olarak kabul edilmiştir (Görsel 5). 2006 yılında, Planters firması maskota kol düğmeleri, papyon veya cep saati eklemek için takipçilerinden oy kullanmalarını isteyen çevrimiçi bir yarışma düzenlemiştir, ancak kullanıcılar "Değişiklik yok" seçeneğini tercih etmişlerdir.

Ancak tarihler Şubat 2020'ye geldiğinde Planters firması, 104 yaşındaki Bay Fıstık'ın ölme vaktinin geldiğine karar vermiş ve Amerikan futbolu final karşılaşması (Super Bowl) canlı yayınları sırasında iki reklamı gösterime sunmuştur. Oyun öncesi reklamda Bay Fıstık, rol arkadaşı olan aktörler Wesley Snipes ve Matt Walsh'u kurtarmak için kendini feda etmekte; oyunun üçüncü çeyreğindeki cenazede yas tutanları gösteren ikinci reklamda ise; Bay Fıstık bebek şeklinde geri dönmektedir. Firma bu reklamdan itibaren yeni bir maskot konumlandırmasına gitmiş ve birçok mecra ve üründe yeni Bebek Fıstık (Baby Nut) karakterini kullanmaya başlamıştır (Görsel 6).



Görsel 5. (Solda) Bay Fıstık Maskot Karakterinin 1950'lerden İtibaren Değişim Süreçleri Görüntüsü

Görsel 6. (Sağda) Bebek Fıstık (Baby Nut) Maskot Karakterinin Görüntüsü

Borden Süt Ürünleri Şirketi, 1936'da İnek Elsie (Elsie the Cow) karakterini yaratmış ve onu ABD tarihindeki en eski ve en tanınmış marka maskotlarından birine dönüştürmüştür. Elsie karakteri, Hope Emerson tarafından seslendirildiği 1940'larda, o zamanın birçok ünlü simasından daha tanınır hale gelmiştir (Görsel 7). Maskot tasarımı, yıllar içerisinde birkaç makyaja uğramış ancak yaratıldığı günden günümüze kadar her zaman marka logosunun bir parçası ve Borden Süt Ürünleri'nin ana imajı olarak varlığını korumuştur (Görsel 8) (Parish, Erişim Tarihi: 06.07.2020).



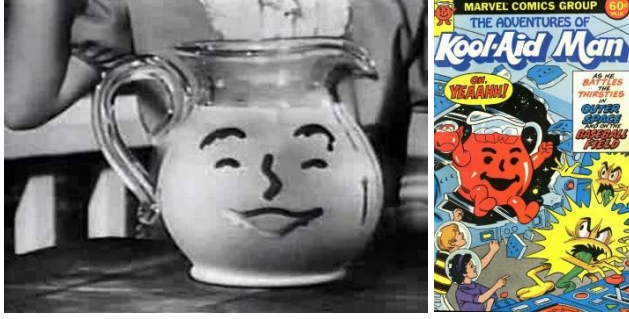
Görsel 7. (Solda) İnek Elsie Maskotunun Kırkıltı Yıllardaki Tv Reklamındaki Görüntüsü

Görsel 8. (Sağda) İnek Elsie Maskotunun Borden Firma Logosundaki Birlikte Kullanım Görüntüsü

Reklamcılık tarihinde ikonik mertebeye erişen bir diğer maskot ise Kool-Aid Man karakteridir. Karakter 1950'li yıllarda yayınlanan tv reklamlarında gerçek bir sürahinin üzerine ağız göz gibi öğeler çizilerek yaratılmış ve ilk yıllarında Sürahi Adam (Pitcher Man) olarak da adlandırılmıştır (Görsel 9). Maskot yıllar içerisinde evrilmiş; kol ve bacaklar eklenerek daha insansı bir hale dönüştürülmüştür.

1975'te tanıtılan yeni Kool-Aid Man imajı, reklam tarihinin en sevilen karakterlerinden biri olmuş ve bazen Ronald McDonald'ı (McDonalds'ın maskotu) bile geride bırakan bir tanınırlık yakalamıştır. Maskotun kendi video oyunu, çizgi romanı gibi birçok farklı türde yan ürünü de piyasaya sürülmüştür (Rossen, Erişim Tarihi: 03.07.2020). Maskotun, Oh Eeevet! (Oh, Yeaahh!) şeklinde konuşması, duvarları delip

sahneye giriş yaptığı tv reklamları akılda kalıcı özellikleri arasındadır. Maskotun bu özelliği, seksenli yıllarda Marvel firması tarafından kendisi için üretilen çizgi romanın kapığında da vurgulanmıştır (Görsel 10).



Görsel 9. (Solda) Kool-Aid Man Maskotunun İlk Tv Reklamındaki Görüntüsü

Görsel 10. (Sağda) Kool-Aid Man Maskotunun Çizgi Roman Kapağı Görüntüsü

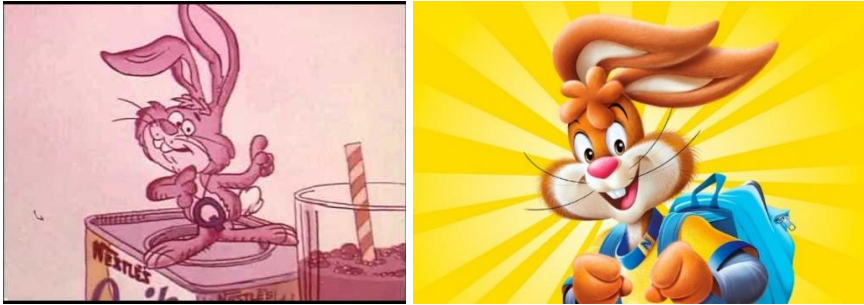
Kaslı bir adam olarak bilinen Bay Temiz (Mr. Clean) maskotu 1957’de doğmuştur. Procter & Gamble firmasının temizlik ürününün yüzü olan bu kaslı bir adam fikri, Chicago merkezli reklam ajansı Tathma-Laird & Kudner’den, Harry Barnhart ve Ernie Allen tarafından ortaya atılmıştır. Reklam sanatçısı Richard Black, model olarak bir Birleşik Devletler donanma denizcisini referans alarak; altın küpeli kel, güçlü bir adam karakteri yaratmıştır. Başlangıçta bir cin olarak tasarlanan maskot ilk eskizlerde küpesi burnunda olacak şekilde düşünülmüş fakat P&G firmasının yetkilileri küpenin kulağında olması gerektiğine karar vermiştir. Maskot karakteri, yeni temizlik ürününün tanıtımından sadece 6 ay sonra, Amerika Birleşik Devletleri’nde bir numaralı ev temizleyici haline gelmesine yardımcı olmuştur. Hayatının çoğunu çizilmiş bir karakter olarak (Görsel 11) geçirmiş olmasına rağmen; 1960’lı yıllarda kısa bir süreliğine Bay Temiz’i televizyon reklamlarında aktör Jr. House Peters canlandırmıştır. 1962’de P&G firması “Bay Temiz’e bir ilk isim verin” kampanyası düzenlemiş, kampanyanın sonunda “Gerçekten” (Veritably) ismi seçilmiştir. Ancak maskot karakteri çoğunlukla sadece Bay Temiz olarak anılmaya devam etmiştir (Sweeney, Erişim Tarihi: 30.06.2020). Güçlü kolları ve kendine güvenen gülümsemesiyle maskot, günümüzde de küresel anlamda en bilinir markalar arasında bulunmakta ve birçok temizlik ürünü market raflarını süslemektedir (Görsel 12).



Görsel 11. (Solda) Bay Temiz'in (Mr. Clean) Ellili Yıllardaki Reklam Filmindeki Çizim Görüntüsü

Görsel 12. (Sağda) Bay Temiz'in (Mr. Clean) Sihirli Silici (Magic Eraser) İsimli Ürün Ambalajının Görüntüsü

Nestle firması 1948 yılında, sütü kolayca çikolata sütüne dönüştüren bir çikolata tozu karışımı geliştirmiş ve Amerika Birleşik Devletleri'nde bu karışıma Nestle Quik adı vermiştir. 1973 yılında Quiky isimli tavşan Nestle Quik markasının maskotu olarak tanıtılmıştır (Görsel 13). 1999'da ise, firma markanın adını Nestle Quik'ten, Nesquik'e çevirmiş bu süreçte Nesquik tavşanının rengi pembeden kahverengiye; boynunda taşıdığı "Q" harfi de "N" ile yer değiştirmiştir. Son yıllarda yapılan çizimlerde ise maskot karakterine okula giden bir çocuğu çağrıştıracak şekilde kıyafetler ve çanta eklemeleri yapılmıştır (Görsel 14).



Görsel 13. (Solda) Nesquick Tavşan Maskotunun İlk Tv Reklam Filmindeki Görüntüsü

Görsel 14. (Sağda) Nesquick Tavşan Maskotunun 1999 Sonrası Yeni Karakter Görüntüsü

7Up firmasının kullandığı Fido Dido maskotu, Joanna Ferrone ve Sue Rose tarafından yaratılan bir çizgi illüstrasyon (doodle) karakteri olarak ortaya çıkmıştır. Joanna Rose, karakteri ilk kez 1985'te bir peçeteye çizmiş ve daha sonrasında Rose ve Ferrone, karakterin yer aldığı çeşitli tişört tasarımları üretmişlerdir (Taylor, Erişim Tarihi: 10.07.2020). 1987'de Fido'nun lisansı, PepsiCo firması tarafından satın alınmış ve 7Up ürününde maskot olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak maskot karakteri 1990'larda popülerlik kazanmıştır (Görsel 15). Karakterin moda uygun görünümü, rahat tavırları, toplum kurallarını umursamayan davranışları anında büyük bir hayran kitlesi oluşturmasını sağlamıştır. Fido karakteri, ülkemizde Fruko gazozları için de

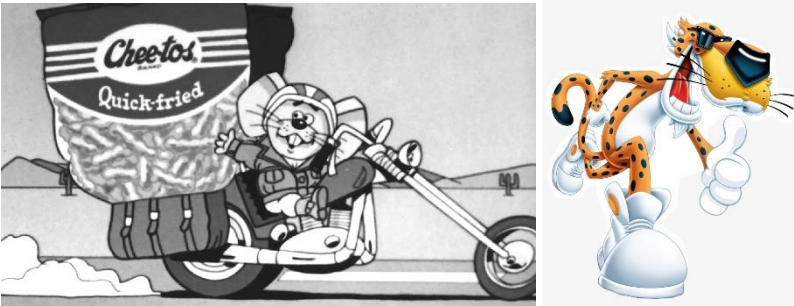
maskot olarak kullanılmıştır. Maskot doksanlı yıllarda firmanın reklam kampanyalarında özellikle tv reklamlarında sürekli boy göstermiştir (Görsel 16).



Görsel 15. (Solda) Fido Dido Maskotunun Peçete Üzerine Yapılan İlk Çizim Görüntüsü

Görsel 16. (Sağda) Fido Dido Maskotunun Doksanlı Yıllardaki Bir Tv Reklamının Görüntüsü

Cheetos, frito-lay firması tarafında üretilen peynir aromalı kabartılmış mısır unlu bir çerez markasıdır. Markanın ilk orijinal maskotunu, 1971’de tanıtımı yapılan ve 70’lerin sonunda ortadan kaybolan Cheetos fare karakteri oluşturmaktadır (Görsel 17). Sevimli fare karakteri bir ada bile sahip olamadan tedavülden kalkmış ve yerini bir çitaya bırakmıştır (Özcan, 2014: 64). Chester çita, ilk kez 1986’daki bir televizyon reklamında animasyon bir çizgi film karakteri olarak görünmüştür. Chester’ın ilk sahneye çıkışının ardından sinsi, yumuşak ve düzgün sesli çita karakteri, daha fazla reklam filminde kullanılmaya başlanmış ve sonunda Cheetos markasının resmi maskotu olmuştur (Görsel 18). Chester karakteri, 1980’lerin sonundan 1990’ların başına kadar “Peynirli olmak kolay değil” daha sonrasında “Çıtır çıtır peynir!” “Tehlikeli bir şekilde peynirli!” benzeri sloganları seslendirmiştir. 80’ler ve 90’lar boyunca tv reklamlarında Chester çita karakteri, çaresiz bir şekilde başkalarının Cheetos’larını yemeye uğraştığı fakat pek başarılı olamadığı senaryolarda boy göstermiştir. Kendi tarifi ile “açıkgöz kedcik” bu reklamların genelinde bir plajda ya da parkta insanların Cheetos’larını ele geçirmeye çalışmaktadır.



Görsel 17. (Solda) Cheetos Fare Maskotunun Kullanıldığı Tv Reklam Film Görüntüsü

Görsel 18. (Sağda) Cheetos Markasının Chester Çita Maskotunun Görüntüsü

Maskotların Grafik Tasarım Ürünlerinde Kullanım Örneklerinin İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde tarihsel sürecinden kısaca bahsedilen marka maskotlarının grafik tasarım ürünlerinde kullanım örnekleri irdelenmiştir. Araştırmada altı adet grafik ürünü seçilmiş, örneklem olarak ambalaj tasarımı, basın ilanı, tv reklamının son sahnesi (packshot) gibi içerikler seçilmiştir. Örnek ürünlerdeki maskotların kullanımı, görsel öncelik düzeni (hierarchy), yerleşim düzeni diğer tanımıyla bir reklamı oluşturan parçaların fiziki düzeni (layout), vurgu gibi açılardan ele alınmaya çalışılmıştır. Becer'e göre görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelmektedir. Bazı tasarımlarda fotoğraf ya da illüstrasyon büyük boyutlarda kullanılarak vurgulayıcı unsur haline dönüştürülür, kimi tasarımda ise tipografi, hatta bazen de beyaz boşluk ön plana çıkartılır. Boyut dışında; renk, açıklık-koyuluk (ton), uzaklık-yakınlık ve konum da görsel hiyerarşiyi etkileyen diğer unsurlar arasında sayılabilir (2013: 69). Uçar ise, grafik tasarımcı görsel hiyerarşiyi amacına uygun şekilde kullandığı takdirde, mesajını etkin bir şekilde kurgulayarak okuruna iletebildiğini söylemektedir (2019: 268).

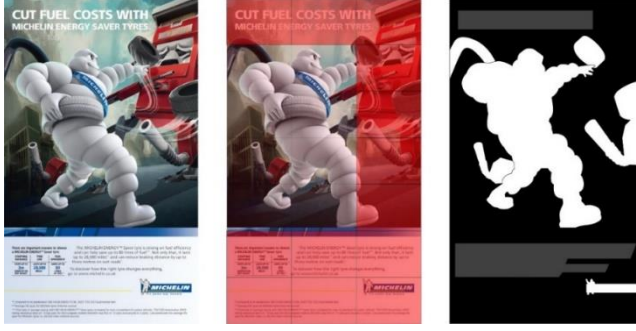
Planters firmasının 2020 yılında aldığı karar sonucunda cenazesi yapılan 104 yaşındaki Bay Fıstık maskotunun yerini Bebek Fıstık karakteri almıştır. Bu değişiklikten sonra üretilen ambalaj tasarımlarında da Bebek Fıstık karakterinin kullanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki örnekte görüleceği üzere; 'klasik fıstık' teneke kutu ambalajının ön yüzünün neredeyse tamamında Bebek Fıstık ve siyah şapkası yer almaktadır. Yerleşim düzeni (layout) açısından maskot karakterinin ambalajın ön yüzünün yaklaşık %70'lik bir alanı kaplamaktadır. Görsel öncelik düzeni (hierarchy) açısından da elinde fıstık tutan Bebek Fıstık maskotunun önde olduğu, firma logosu ve ürün açıklamalarının siyah renk içerisinde beyaz ve sarı renkler ile kontrast yaratılarak şapkası üzerine konumlandırıldığı görülmektedir (Görsel 19). Genel anlamda sarı ve lacivert renklerin zıtlık değerleri kullanılarak ürün ambalajında Bebek Fıstık maskotunun vurgulu bir şekilde dikkat çekmesi, ön plana çıkması sağlanmıştır. Bu kontrastın yarattığı etki ürün paketlerinin üst üste dizildiği market raflarında da belirgin şekilde fark edilmektedir (Görsel 20).



Görsel 19. (Solda) Planters Markasının Bebek Fıstık Maskotu İle Ürün Ambalaj ve Çözümleme Görüntüsü

Görsel 20. (Sağda) Planters Markasının Bebek Fıstık Maskotlu Ürünlerinin Raftaki Görüntüsü

Michelin firmasının 2010 yılındaki reklam kampanyası, ürettikleri lastiklerin kullanımında araçlarda benzin tüketiminin azaldığı ve enerji tasarrufu sağlandığı iddiası üzerine konumlandırmıştır. Afişin yerleşim düzeni (layout) incelendiğinde, Michelin lastik adamının kompozisyonunun büyük bir bölümünü kapladığı görülmektedir. Maskot karakterimiz benzin istasyonundaki kötücül görünümdeki benzin pompasına lastik fırlatmakta, adeta onlara karşı bir mücadelede üstünlük sağlamaktadır. Bu nedenle tutarı gösteren kiosk ekranı üzgün bir yüz ifadesiyle resmedilmiştir. Afiş tasarımında slogan, logonun ve benzin tüketimiyle ilgili faydaların bulunduğu bölümler yer alsada tasarımın büyük bir yüzdesini maskot imgesi kaplamaktadır. Bu nedenle görsel öncelik düzeni açısından bakıldığında da vurgunun maskot karakterinin lastik fırlatma hareketine oturtulduğu söylenebilir. Diğer tasarım elemanları da daha küçük boyutlarda kullanılarak maskotun ön plana çıkmasına olanak sağlanmıştır. Siyah beyaz çözümlemesinde de afişteki objelerin kapladığı alan ve büyüklükleri açıkça görülebilmektedir (Görsel 21).



Görsel 21. Michelin Markasının 2010 Yılı Reklam Kampanyası Afiş ve Çözümleme Görüntüsü

Diğer bir grafik tasarım ürün örneği ise, yine Michelin firmasının 2017 yılında TBWA ajansına yaptırdığı reklam kampanyasında görülmektedir. Bu kez Michelin lastik adam maskotu, zorlu sürüş şartlarında sürücülere yardım ediyormuş gibi resmedilmiştir. Ancak basın ilanı serisinde maskotun sadece kolları görünmekte, geri kalan kısımları tasarımın yerleşim düzeninde görüntülenmemektedir. Ayrıca tasarlanan basın ilanlarında slogan ve logo kullanımına da gidilmemiştir. Böylelikle oldukça yalın bir tasarım konseptinin üretilmesi sağlanmış, maskot karakterinin tanınırlığından faydalanılarak klasik basın ilanlarının ötesinde bir bakış açısı sergilenmiştir. Koyu açık bir nevi figür-arka plan ilişkisi ile maskotun kolu-kolları ön plana çıkarılarak görsel öncelik düzeninde bu uzuvlara vurgu yapılması sağlanmıştır. Michelin firmasının böylesi bir reklam kampanyasına olanak tanınması da maskot karakterlerinin tanınırlığına olan güvenlerini açıkça ortaya koymaktadır (Görsel 22).



Görsel 22. Michelin Markasının 2017 Yılı Reklam Kampanyası Basın İlan Görüntüleri

7up firmasının 2019 yılında, doksanların ikonik maskotu Fido Dido karakterini yeniden kullanarak başlattığı “Put The Chill” kampanyası hareketli grafik örneğini oluşturmaktadır. Günümüz tv yayıncılığına uygun şekilde 16:9 formatında çekilen reklam filminin son karesinde (packshot) Fido Dido karakteri elinde 7up şişesini tutmaktadır. Sahne aşağıdan yukarıya kırmızı dikdörtgenler ile dört eşit parçaya bölüldüğünde; yerleşim düzeni (layout) açısından maskotun tam olarak ortaya yerleştirildiği görülmektedir. Görsel öncelik düzeni (hierarchy) açısından tasarımın siyah beyaz çözümlemesinde, ürünün plastik şişesinin biraz daha ön planda olduğu; Fido

karakteri, ürünün logosu ve kampanya sloganının biraz daha geri planda ancak eşit ağırlıkta sahneye yerleştirildiği söylenebilmektedir. Reklam filminin son sahnesinde, genel olarak her bir tasarım öğesinin belirli bir büyüklüğü olduğu; vurgu açısından ezici bir üstünlük kuran parçanın olmadığı ifade edilebilir (Görsel 23).



Görsel 23. 7up Markasının 2019'daki Tv Reklam Kampanyasının Son Kare (Pakshot) ve Çözümleme Görüntüsü

Türkiye’de plastik poşet içerisinde satılan Nesquik ambalajı incelenecek olursa, ürünün paket tasarımında Nesquik markasının kurumsal renklerinin (sarı ve mavi) ağırlıklı olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Maskot yerleşim düzeni (layout) açısından tasarımın sağ bölümüne konumlandırılmış ve tavşan karakteri paketin ön yüzündeki çalışma alanının yaklaşık 3/1’lik bölümünü kaplamıştır. Görsel öncelik düzeni açısından incelendiğinde ise siyah beyaz çözümlemelerde maskot ve süt bardağının daha ön planda olduğu görülmektedir. Diğer yandan kurumsal renkler ile yaratılan kontrast, Nesquik logosu ve “Koruyucu İçermez” yazılarının da fark edilmesini sağlamakta; son olarak ürünün faydalarının yer aldığı yuvarlak mühür formu da arkasında yer alan bir ışık süzmesiyle sunulmaktadır. Genel olarak ürünün ambalaj tasarımında, hem kapladığı yüzey hem de vurgu açısından maskot öğesinin ön plana çıkartıldığı söylenebilir (Görsel 24).



Görsel 24. Nesquik Markasının Türkiye’de Satılan Ürün Ambalajının Ön Yüz ve Çözümleme Görüntüsü

İncelenecek son örnekte ise Türkiye’de satılan Cheetos markasının ürün ambalajı yer almaktadır. Ambalajın ön yüzünde Chester çita maskotu bir çerezi yakalayacak şekilde resimlenmiş, karakter çalışmada incelenen önceki tasarım ürünlerine oranla daha küçük, tasarım alanının yaklaşık %10’luk bölümünü kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir.

Görsel öncelik düzeni açısından ise karakterin tasarımın odak noktasında olduğu söylenebilir fakat turuncu arka plan içerisinde benzer turuncu çita karakteri baskın bir görünüm sergileyememektedir. Maskot karakterinin kendine has ince vücut yapısı da buna sebep olabilmektedir. Genel olarak ürünün logosunun ve açıklamasının (peynir aromalı), vurgu yapılarak tasarımda biraz daha ön plana çıkartıldığı ifade edilebilir. Son olarak tasarımın çevresine ürün çerezlerinin yerleştirildiği ve alt bölüme beyaz renk içerisinde bazı açıklama ve uyarıların eklendiği de görülmektedir (Görsel 25).



Görsel 25. Cheetos Markasının Türkiye’de Satılan Ürün Ambalajının Ön Yüz ve Çözümleme Görüntüsü

Sonuç

Mevcut araştırmalar incelendiğinde, tüm yaş gruplarında ancak özellikle çocuk tüketiciler üzerinde maskot kullanımının marka farkındalığına etkisi olduğu görülmektedir. Maskotlar özellikle televizyon reklamlarında hareketli şekilde kullanılarak etkin bir rol üstlenebilmektedir. Bu tarz canlandırmalarda maskot karakterleri konuşabilmekte; markanın iletmek istediği mesajları sözlü olarak aktarabilmektedir. Bu halleriyle logo ve diğer tasarım öğelerinden çok daha güçlü bir iletişim gücüne sahip olabilmektedirler.

Markaya karşı olumlu şeyler hissettirmek, marka ve tüketici arasında bir bağ kurma sürecinde maskotlara büyük işler düşmektedir (Bozalp, Erişim Tarihi: 30.06.2020). Maskot tasarımlarının kullanımı hakkında pazarlama uzmanları genel olarak olumlu görüş bildirmektedir. Diğer yandan maskot gibi kurgu karakterlerin kullanımı, uzun vadede gerçek kişilerin yaratacağı çağrışımlardan daha kullanışlı bir strateji yaratabileceği de düşünülmektedir (Atıgan, 2017: 110). Ayrıca maskotlar marka kimliğine de katkıda bulunmaktadır. Aaker’e göre güçlü ve tutarlı bir marka kimliği ve konumu, daha kolay hatırlanmayı sağlamaktadır. İlginç markalar, insanlarda olduğu gibi sıkıcı markalardan daha kolay hatırlanmaktadır (2018: 223). Kaputa ise ürün tasarımı ve ambalajlamanın, müşterilerin ürünü alıp almamak konusunda karar vermelerine yardımcı olduğunu; muhteşem ambalajların duygusal tepkiler yaratabildiğini belirtmektedir (2018: 151). Benzer görüşlerinden yola çıkılarak, maskot tasarımlarının ürünün marka imajı, ambalajı gibi konularda görsel bir farklılık sağlayabileceği söylenebilir.

Diğer yandan bazı uzmanlarda maskotların yararları olabileceği gibi dezavantajları da olabileceğini belirtmektedir. Sevim'e göre maskotlar bazen öyle dikkat çekici duruma gelir ki, diğer tüm marka elemanlarını elimine ederek, marka farkındalığını yok edebilmektedirler. Çünkü tüketici sadece ilgili maskotu hatırlamakta ve onunla duygusal ilişki kurmaktadır. Bu dezavantajın olmaması için karakterin marka iletişimde nasıl ve ne şekilde kullanılacağı iyi planlanmalıdır (2010: 54). Bozalp ise maskotların, marka inşasında yardımcı olabileceği gibi, markanın arkasındaki asıl stratejiden uzaklaşılmasına da sebep olabileceğini belirtmektedir. İyi bir müşteri hizmeti, iyi bir ürün ve iyi bir pazarlama karması olmadan, maskot tasarımları firmalara bir katkı sağlayamamaktadır. Uzun vadede maskot, bir marka kimliğinin yerleşmesine yardımcı olabilmekte; ancak maskotun özel olarak firmanın marka imajıyla ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Örneğin Amerika kıtasındaki pek çok ülkede yaygın bir ağı olan Meksika hızlı yemek restoranı Taco Bell'in maskotu Chihuahua (küçük bir köpek cinsi) ve Budweiser birasının kurbağası, maskot olarak firmaya büyük bir geri dönüş sağlayamamıştır. Taco Bell'in maskotu satışların artmasına neden olmamış, tüketiciler maskotu Taco Bell ile ilişkilendirecekleri yerde sevimli köpeği öne çıkarmışlardır (Erişim Tarihi: 30.06.2020).

Araştırma sonucunda tanınırlığı yüksek marka maskotların, grafik tasarım ürünlerinde sıklıkla kullanıldıkları ve tasarım yüzeylerinde boyutsal olarak ön plana çıkarıldıkları gözlemlenmiştir. Bazı maskot tasarımlarının İnek Elsie (Borden Süt Ürünleri), Lastik Adam (Michelin) örneğinde olduğu gibi marka logoları ile bütünleştikleri de gözlemlenmiştir. Michelin'in lastik adam karakteri o kadar tanınır hale gelmiştir ki örneklerde aktarıldığı üzere; basın ilanlarında sadece kolları kullanılarak reklam kampanyaları bile düzenlenebilmiştir. Fakat diğer yandan bazı maskotların da markaya fazla bir katkı sağlayamadan, bir isim bile konulmadan (Cheetos'un fare maskotu örneği) ömürlerini tamamlayarak kullanımdan kaldırıldıkları da görülmektedir.

Çalışma sırasında maskotların tanınırlıkları doğrultusunda tasarım yüzeylerinde kullanım boyutlarının büyüyebildiği gözlemlenmiştir. Tüm bu önermeler maskotun yıllar içerisinde oluşturduğu bilinirlik düzeyi ile doğru orantılı şekilde gelişmektedir. Bazı maskotların, ikonik seviyeye ulaşarak ABD gibi ülkelerde çizgi roman, tişört gibi farklı kategorilerde ürünlerin de üretildiği görülmektedir. Ülkemizde ise tam tersi bir durumun olduğu; maskot tasarımlarının çok yaygın olmadığı söylenebilir. Çünkü maskotların yaratılma süreci ve sonrasında yapılması gereken yoğun tanıtım faaliyetleri, büyük finansal yatırımları beraberinde getirmektedir. Maskotun başarılı olup olmayacağını da kesin olarak tahmin edilememesi; ülkemizdeki firmaları bu tarz riskli sayılabilecek imaj çalışmalarından uzak tutabilmektedir. Tüm bunlara karşın sınırlarımız içerisinde Arçelik'in Çelik, Opet'in Opedo, Yapı Kredi World'un Vadaa gibi başarılı olmuş maskot karakterleri de bulunmaktadır. Bu kampanyaların ve maskotların konumlandırılmaları için ciddi bir tanıtım ve reklam faaliyeti yürütülmüştür. Görüldüğü üzere bilinirlikleri yüksek bu tarz maskot tasarımlarının arkasında; genel anlamda yukarıda bahsedilen riskleri göze alabilen ülkemizin köklü holdingleri bulunmaktadır. Ancak adı geçen maskot karakterleri bile dönemsel kampanyalarda kullanılıp, bazı zamanlarda geri plana itilebilmektedir. Uluslararası firmalarda ise durum tamamen farklı şekilde gelişmekte; Planters, Nesquick, Cheetos, Bay Temiz (Mr. Clean) benzeri küresel

markalar neredeyse maskot karakteri olmayan grafik ürünü kullanmamaktadır. Bu maskot tasarımlarının bazılarının yaşının yüz yılı, elli yılı geçtiği kimi nesillerin onlarla büyüüp yaşlandıkları unutulmamalıdır.

Sonuç olarak maskot karakterlerin marka değerlerine önemli katkılar sağlayabildiği görülmektedir. Maskotlar doğru şekilde konumlandırıldıklarında, tüketicilerle güçlü duygusal bağlar kurabilmekte, istenilen mesajı rahatlıkla iletebilmektedir. Tüm bunlar da marka karmasına olumlu bir etki yaratabilmektedir. Maskot karakterlerin, özellikle çocuk tüketiciler üzerinde marka farkındalığı oluşturmada olumlu etkisi olduğu da bilinmektedir. Bu nedenle maskot tasarımlarının sürekli şekilde grafik ürünlerinde yer alması sağlanarak, devamlılık ilkesi çevresinde marka imaj ve farkındalığının güçlendirilebileceği öngörülebilir. Tüm bu öneriler doğrultusunda maskot ile marka bütünlüğü doğru şekilde oturtulduğunda; maskot karakterlerin grafik tasarım ürünlerinde kullanım olanaklarının da artabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aaker, A. D. (2018). *Güçlü Markalar Yaratmak*. (Çev. Erdem Demir). İstanbul: MediaCat Yayınları.
- Aktuğlu, K. I. (2018). *Marka Yönetimi Güçlü Başarılı Markalar İçin Temel İlkeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atıgan, F. (2017). *Marka Yönetimi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çengel, K. T. (2006). *Marka Yönetiminde Hedef Tüketicilerin Maskot Kullanılan Markalı Ürünlere Yönelik Algısı Üzerine Etki Eden Faktörlerin Belirlenmesi ve Temizlik Ürünleri Sektöründe Bir Uygulama*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çokyaşar, D. (2019). *Marka İletişiminde Maskot Kullanımının Marka Kişiliğine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Garcia M. (2011) *Geico: Kash, Caveman, Gecko Does Congruity Between A Brand and Trade Character Matter?*. Thesis (Master), The Graduate School of The University of Florida.
- İlisulu, İ. T. (2011). “Reklamlarda Yükselen Değer: Marka Maskotları”. Erzurum: *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı: 20, 155-169.
- Kaputa, C. (2014). *Çığır Açan Marka*. (Çev. Fulya Çetin). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Keller, L. K. (2013). *Strategic Brand Management Building, Measuring, and Managing Brand Equity*. Essex: Pearson Education Limited.

- Özcan, Ö. B. (2014). “Hayvan Semboller Ve Marka Maskotlarında Kullanımı”. *Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 27, 53-68.
- Sevim, E. (2010). *Gıda Grubu Markalarda Maskot Kullanımının İlköğretim Öncesi Çocukların Marka Farkındalığına Etkisi Üzerine Bir Pilot Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, B. N. ve Kalyoncu Ö. Z. (2014). “Marka Farkındalığında Maskot Kullanımının Etkisi”. *Journal of Life Economics*, Cilt 1. Sayı 2. 87-114.
- Uçar, F. T. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

İnternet Kaynakça

- Bozalp, M. (2007). Reklamlarda Marka-Maskot İlişkisi, http://www.halklailiskiler.com.tr/REKLAMLARDA_MARKA_MASKOT_ILISKISI.php, (Erişim Tarihi: 30.06.2020).
- Parish, W. (2014). 10 Brand Mascots That Stood The Test Of Time, <https://www.marketingdive.com/news/10-brand-mascots-that-stood-the-test-of-time/225010/>, (Erişim Tarihi: 06.07.2020).
- Rossen, J. (2017). Jug Life: A History of the Kool-Aid Man, <https://www.mentalfloss.com/article/502377/jug-life-history-kool-aid-man>, (Erişim Tarihi: 03.07.2020).
- Sachdeva, S. (2019). The 7UP Fido Dido Is Back In Advertising World, <https://www.marketingmind.in/the-7up-fido-dido-is-back-in-advertising-world/>, (Erişim Tarihi: 27.05.2020).
- Sonawane, Y. R. (2010). Emotional Branding By Mascot Role Of Mascot Branding An Indian Case Study, https://www.researchgate.net/publication/292840923_Emotional_branding_by_Mascot_Role_of_mascot_branding_an_Indian_case_study, (Erişim Tarihi: 13.07.2020).
- Sweeney, E. (2016). A History of the Most Iconic Brand Mascots Since 1877, <https://erinsweeneydesign.com/marketing/a-history-of-the-most-iconic-brand-mascots-since-1877/>, (Erişim Tarihi: 30.06.2020).
- Taylor, H. (2018). From Sketch Cartoon to Brand Mascot: How Fido Dido Became the Face of 7UP, <https://www.advertisingweek360.com/how-fido-dido-became-the-face-of-7up/>, (Erişim Tarihi: 10.07.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Quaker Adamı Maskot Karakteri Görüntüsü <https://erinsweeneydesign.com/wp-content/uploads/2016/11/Brand-Mascots-Quaker-Oats-450x450.jpg>, (Erişim Tarihi: 30.06.2020).

- Görsel 2.** Jemima Teyze Maskotunun Önceki ve Sonraki Görüntüsü <https://erinsweeneydesign.com/wp-content/uploads/2016/11/Brand-Mascots-Aunt-Jemima-450x450.jpg>, (Erişim Tarihi: 30.06.2020).
- Görsel 3.** O'Galop'un Çizdiği Bibendum Adamının Yer Aldığı İlk Posterin Görüntüsü <https://image.invaluable.com/housePhotos/PosterConnection/44/656944/H2180-L187366101.jpg>, (Erişim Tarihi: 29.06.2020).
- Görsel 4.** Michelin Logosunun 2017 Yılında Yapılan Yeni Uyarlamasının Görüntüsü <https://ih1.redbubble.net/image.914128473.4711/pp,840x830-pad,1000x1000,f8f8f8.jpg>, (Erişim Tarihi: 29.06.2020).
- Görsel 5.** Bay Fıstık Maskot Karakterinin 1950'lerden İtibaren Değişim Süreçleri Görüntüsü <https://www.instagram.com/p/B7uEcGTn6if/>, (Erişim Tarihi:01.07.2020).
- Görsel 6.** Bebek Fıstık (Baby Nut) Maskot Karakterinin Görüntüsü <https://www.instagram.com/p/B8F2XS0n8tX/>, (Erişim Tarihi:01.07.2020).
- Görsel 7.** İnek Elsie Maskotunun Kırklı Yıllardaki Tv Reklamındaki Görüntüsü <https://www.youtube.com/watch?v=RIqQSG3J2I4>, (Erişim Tarihi: 01.07.2020).
- Görsel 8.** İnek Elsie Maskotunun Borden Firma Logosundaki Birlikte Kullanım Görüntüsü https://www.bordendairy.com/wp-content/uploads/2016/05/Borden-Dairy_glass_half_full.jpg, (Erişim Tarihi: 03.07.2020).
- Görsel 9.** Kool-Aid Man Maskotunun İlk Tv Reklamındaki Görüntüsü <https://i.ytimg.com/vi/yKY2O4KFmMU/hqdefault.jpg>, (Erişim Tarihi: 07.07.2020).
- Görsel 10.** Kool-Aid Man Maskotunun Çizgi Roman Kapağı Görüntüsü https://giantbomb1.cbsstatic.com/uploads/scale_small/3/31838/955458-koolaidcomic_classicads.jpg, (Erişim Tarihi: 07.07.2020).
- Görsel 11.** Bay Temiz'in (Mr. Clean) Ellili Yıllardaki Reklam Filmindeki Çizim Görüntüsü <https://www.youtube.com/watch?v=IBUMw3t6rIQ>, (Erişim Tarihi: 08.07.2020).
- Görsel 12.** Bay Temiz'in (Mr. Clean) Sihirli Silici (Magic Eraser) İsimli Ürün Ambalajının Görüntüsü <https://m.media-amazon.com/images/I/51nvmGTSNL.jpg>, (Erişim Tarihi: 08.07.2020).
- Görsel 13.** Nesquick Tavşan Maskotunun İlk Tv Reklam Filmindeki Görüntüsü <https://i.ytimg.com/vi/p26ORXYBFxw/hqdefault.jpg>, (Erişim Tarihi: 15.07.2020).
- Görsel 14.** Nesquick Tavşan Maskotunun 1999 Sonrası Yeni Karakter Görüntüsü <https://www.freepik.com/blog/wp-content/uploads/2016/11/02c-7.jpg>, (Erişim Tarihi: 15.07.2020).

- Görsel 15.** Fido Dido Maskotunun Peçete Üzerine Yapılan İlk Çizim Görüntüsü https://www.advertisingweek360.com/wp-content/uploads/2018/04/7up_fido_dido_napkin.jpg, (Erişim Tarihi: 04.06.2020).
- Görsel 16.** Fido Dido Maskotunun Doksanlı Yıllardaki Bir Tv Reklamının Görüntüsü <https://www.youtube.com/watch?v=e3CtTCSGcSY>, (Erişim Tarihi: 04.06.2020).
- Görsel 17.** Cheetos Fare Maskotunun Kullanıldığı Tv Reklam Filmi Görüntüsü <https://www.advertisingweek360.com/wp-content/uploads/2018/03/169chemouse.jpg>, (Erişim Tarihi: 12.07.2020).
- Görsel 18.** Cheetos Markasının Chester Çita Maskotunun Görüntüsü https://www.pngkey.com/png/detail/294-2943681_3292135-chester-thumbsup-transparent-chester-cheetah.png, (Erişim Tarihi: 12.07.2020).
- Görsel 19.** Planters Markasının Bebek Fıstık Maskotu İle Ürün Ambalaj ve Çözümleme Görüntüsü <https://www.adweek.com/wp-content/uploads/2020/06/Planters-Baby-Nut-Packaging-CONTENT-2020.jpg>, (Erişim Tarihi: 15.07.2020).
- Görsel 20.** Planters Markasının Bebek Fıstık Maskotlu Ürünlerinin Raftaki Görüntüsü <https://hips.hearstapps.com/hmg-prod.s3.amazonaws.com/images/screen-shot-2020-06-15-at-2-27-11-pm-1592245710.png?resize=480>, (Erişim Tarihi: 15.07.2020).
- Görsel 21.** Michelin Markasının 2010 Yılı Reklam Kampanyasının Afiş ve Çözümleme Görüntüsü <https://cached.offlinehbpl.hbpl.co.uk//news/OMC/richedit/Michelin-Pic.jpg>, (Erişim Tarihi: 16.07.2020).
- Görsel 22.** Michelin Markasının 2017 Yılı Reklam Kampanyası Basın İlan Görüntüleri. https://www.adsoftheworld.com/media/print/michelin_michelin_safety_bridge, (Erişim Tarihi: 16.07.2020).
- Görsel 23.** 7up Markasının 2019'daki Tv Reklam Kampanyasının (Pakshot) ve Çözümleme Görüntüsü https://i.ytimg.com/vi/7S_NikW2g68/maxresdefault.jpg, (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Görsel 24.** Nesquick Markasının Türkiye'de Satılan Ürün Ambalajının Ön Yüz ve Çözümleme Görüntüsü <https://www.mercankurumsal.com/nestle-nesquik-toz-poset-375-gr-sicak-cikolatalar-nestle-aramakelimeleri-11561-10-B.jpg>, (Erişim Tarihi: 03.07.2020).
- Görsel 25.** Cheetos Markasının Türkiye'de Satılan Ürün Ambalajının Ön Yüz Ve Çözümleme Görüntüsü https://cheetos.com.tr/Sitefinity/WebsiteTemplates/Cheetos/App_Themes/media/product/cheetos-firindan-peynir.png, (Erişim Tarihi: 02.06.2020).



SANATSAL YARATIM SÜRECİNİN SANATÇI PSİKOLOJİSİNE ETKİLERİ* THE EFFECTS OF ARTISTIC CREATIVITY ON THE ARTIST'S PSYCHOLOGY

Şeyma Müge İBA

Öğretim Görevlisi Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü
Instructor Ph.D. , Selçuk University, Faculty of Architecture and Design, Department of Handcrafts

muge@mugeiba.com, muge.iba@selcuk.edu.tr

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1612-2494>

Atf/Citation

İba, Ş. (2020). "Sanatsal Yaratım Sürecinin Sanatçı Psikolojisine Etkileri".

Sanat Dergisi, (36), 217-226.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.654391>

Öz

Çalışma, sanatçının yaratım sürecindeki sanatçı kişiliğini psikolojik açılardan ele almaktadır. Bu bağlamda sanatçının öncelikle ego oluşum süreci ele alınmış daha sonra bu süreç dâhilinde kişilik oluşması ve kişilik tanımlarına değinilmiştir. Ego oluşum süreçleri için Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung psikanaliz metotları doğrultusunda incelenmiştir. Bu doğrultuda sanat yapıtını oluşturan sanatçı için en önemli süreçlerden biri olan bireyleşme ve öznelleşme süreçleri anlatılmıştır. Bireyleşme süreci, kişinin nerede sanatçı kişiliğe büründüğü konusundan hareketle açıklanmaya çalışılmış ve araştırmada, bireyleşen kişinin özneliği psikolojik açıdan irdelenmiştir.

Sanatta yaratma, elbette ki doğal yaratıcılığa, bireysel gelişime, değişen toplumsal ve kültürel koşullara bağlı olarak gelişebilir. Öncelikli olarak bu süreç tam olarak yaratıcı kişiliğin sanat hayatında hangi nokta da başladığını düşündüğümüzde, bireyin gelişim sürecini, gelişim sürecindeki dış etmenleri ve dahası kişisel farklılıkları da göz önüne

Abstract

The study deals with the artist personality of the artist in the creation process from the psychological point of view. In this context, firstly the process of ego formation was discussed and then personality formation and personality definitions were discussed. Sigmund Freud and Carl Gustav Jung for ego formation processes were examined according to psychoanalytical methods. In this direction, the process of individualization and subjectivation, which is one of the most important processes for the artist who created the work of art, is explained. The process of individuation has been tried to be explained from the point where the person becomes an artist, and in the research, the subjectivity of the individualizing person is examined psychologically.

Art creation, of course, can develop depending on natural creativity, individual development, changing social and cultural conditions. First of all, when we consider the point of the beginning of the creative personality in the life of art, we consider the development process of the individual, the external factors in

* Bu çalışma, 2010 yılında Dr. Öğr. Üyesi Ayla AKSUNGUR danışmanlığında tamamlanan "Yaratım Sürecinde Sanatçı Kişiliğinin İrdelenmesi" başlıklı yüksek lisans eser metni esas alınarak hazırlanmıştır.

almaktadır. Bu saptamalar bize sanatçı ve sanat eserinin varoluş sürecinde referanslar oluşturmaktadır. Sanatsal yaratım süreci, bu veriler değerlendirilerek incelenmiştir. Sanatçı için kişiliğin oluşum süreci onun sanatında öznelliğini nasıl etkiliyorsa üslupsal olarak da kendi duygusal jargonunu yaratmaktadır. Bu süreçte sanatçının esin kaynağını dışsaldan ziyade içsel arayışlar olarak değerlendirebilir. İşte bütün bu içselliklerin sebebi ve kişiliğinin hayatına etkileri bu çalışmada incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Ego, Sanatçı ve Kişiliği, Yaratıcılık, Sanatçı Psikolojisi, Öznellik

the development process, and also the neurological differences as well as personal differences. These determinations provide us with references in the process of artist and artwork. The artistic creation process has been examined by evaluating these data. For the artist how the formation process of personality affects the subjectivity of his art, he also creates his own emotional jargon as stylistic. In this process, we can evaluate the inspiration of the artist as an inner search rather than an external one. The effects of the personality and personality on the life of all these internalities are examined in this study.

Key words: Ego, Artist and Personality, Creativity, Artist Psychology, Subjectivity

Giriş

Bu çalışmanın amacı, sanatsal yaratım sürecinin sanatçı kişiliğindeki psikolojik etkilerini incelemektir. Çalışmada, psikolojik etkileri saptamak için öncelikli olarak kişilik tanımları açıklanmış, buradan çıkan sonuçla sanatçı kişiliği irdelenmiştir. Bu çalışmanın kapsamında, kişilik, birey, ego ve sanatçı kişiliği kavramsal olarak incelenmiş, sanatçı psikolojisi irdelenerek bulunan örnekler değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın bütününde araştırma ve bulguların derlenmesi sırası gözetilmiştir. Araştırma sırasında çeşitli yazılı ve görsel kaynaklarının yanı sıra, internet veri tabanı ortamından da yararlanılmıştır. Bu çalışmada psikanaliz yöntemi Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung bağlamında değerlendirilmiştir. Sanatçı bireyin oluşum sürecinde bireysellik ve öznellik konuları incelenmiş, sanatsal yaratım süreçlerinin etkilerine ulaşılmıştır.

Kişilik Kavramı ve Kişilik Yapısı

Bireyler doğuştan itibaren belirli kişilik özelliklerine sahiptir. Fakat bu genetik yapının yanı sıra varoluşsal olarak, onu diğer bireylerden ayıran kendine ait ruhsal ve bilişsel bir takım özellikler bireyin kişiliğini oluşturur. Kişilik varoluşsal yapısının yanı sıra kişinin çevresi, ailesi ve diğer dış kaynakların etkisiyle de gelişebilir. Bu durum kişilik yapısının esnekliğini ve bireyin ömrü boyunca geliştirdiği karakterle ilişkisini gösterir. Fransız deneysel psikoloji kuramcısı olan ve çalışmalarını kişiliğin psikofizyolojik öğretisi doğrultusunda yönlendiren ruhbilimci Théodule Armand Ribot "kişilik, her türlü eğilimleri ve duygularıyla birlikte beden yapısı ve bellek olmak üzere iki temel etmenin ürünüdür" demiştir. Buradan hareketle kişilik insan davranışlarının bir bütünüdür. Ayrıca kişilik, varoluşsal ve genetik yapısıyla beraber kişinin geliştirdiği karakteriyle de yakından ilişkilidir. Elbette ki kişisel deneyimler, soya çekimsel özellikler ve çevresel faktörler kişilik üstünde büyük bir etkiye sahiptir. Kişiliğin, gelişen yönlerinin yanı sıra bazı yönleri de belirli oranda idfiks bir yapı gösterebilir. Bu durumda Ruhbilim açısından kişilik sorununa yaklaşanlar kullandıkları yöntemlere göre değişik açıklamalar ve yorumlar yapmışlardır. Bunlar şu temel gruplar içinde

toplanabilir:

1. Kişilik bütün bedensel özelliklerin, içgüdülerin, dürtülerin, eğilimlerin, kazanılmış deneyimlerin bütünüdür.

2. Kişilik bir insanın gelişme evrelerinde gerçekleştirdiği bağlantıların bütünüdür. Bu bütünlük içinde tutum ve davranışa yansıyan özellikler yer alır.

3. Kişilik eğilim ve deneyimlerin belirli evreler içinde bütünleşmesi sonucu oluşan bir süreçtir.

4. Kişilik bir insanın çevresine uyum sağlamak amacıyla yapağı davranışların bütünüdür.

5. Kişilik bireysel farklılığa dayanan duyguların, düşüncelerin, becerilerin, yeteneklerin ve alışkanlıkların oluşturduğu işlevsel bir bütündür (Hançerlioğlu, 2003: 223).

Kişilik birçok düşünür için oldukça ilgi çekici bir konudur. Kişiliğin insan evriminin en önemli psikolojik etkilerini taşımakta olduğunu söylenebilir. Egzistansiyalist felsefenin ve davranışçı kuramın temelinde kişilik arayışları vardır. Çin'li düşünür Li Yutang bu konu hakkında şöyle diyor; “kişi kendi içinde bir bitişir bir sondur”. Romalı düşünür Boetius, “kişiyi ussal varlığın tözü” saymıştır. Alman düşünür Max Schler'e göre ise “kişilikli insan güçlüdür, tutarlıdır, sorumludur ve bağımsızdır”.

Davranışçı kuramlarda ise, kuramcılar (insan kişiliğini oluşturan temel etmenleri incelemeleri sürecinde) insanın doğası gereği kişiliğinin gelişiminde insanın, başkalarını taklit etmesi gibi edinilen ve öğrenilen davranışlar olduğu savı üzerinden, kişilik gelişim süreçlerini değerlendirmektedirler. Bu noktada insanlığın en ilkel dönemlerin de bile hangi dürtüyle ya da hangi davranış taklit ederek sanat yapabilir oldukları konusu oldukça karmaşık olgulara bağlıdır. Çünkü yabanıl dönemde yapılan resimler ya da idoller veya masklar ne derece sanat eseri olup olmadığı hala tartışılırken, “yaban toplumda hangi bireyin bu eserleri yapmasına neden olan şey nedir?” sorusu gözden kaçırılmamalıdır. İlk açıklama, sanat tarihçilerine ve bilim adamlarına göre doğal olarak inanç olacaktır. Ancak, yaptıkları idollerde doğal gerçeklik ve stilize insan formlarını yansıtması oldukça dikkat çekicidir.

Psikanaliz Yöntemi ve Ego

İnsan kişiliğini çözümlenmek amacıyla geliştirilen bu yöntemi anlamak için öncelikle psikanalizin kurucusu Psikolog Doktor Sigmund Freud'u incelemek gerekir. Freud'un bilinçaltını açıklayan psikanaliz teorisine göre: insan yalnızca dışa vurduğu duygu ve düşüncelerden ibaret değildir; çocukluk ve yetişkinlik dönemlerinde bastırılan duygular ve iç çatışmalar ileriki yaşlarda kişinin davranış ve tavırlarını yönlendirebilir. Çünkü eski deneyimler, bastırılan, dayatılan dürtüler silinmez. Ancak üstü örtülü biçimde, bilinçaltında korunur. Bilinçaltına itilen bu duygulanımlar daha sonra davranış bozukluğu veya saldırganlık olarak yansıyabilmektedir. Freud'a göre bu davranışların nedenleri psikanalist yöntemlerle ortaya çıkarılabilir; yüzleşebilir ve çözümlenebilir. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, psikanaliz, benlik üzerine yapılan çalışmalara bir katkı ve devam niteliğinde görülebilir. Ayrıca bu alanda yapılan çalışmaların yalnızca psikoloji ve psikiyatriye değil, sosyolojiden felsefeye ve sanatın her dalında etkileri

olmuştur (Susuz, 2007: 24).

Freud pek çok açıdan benliği incelemiş ve benliği id, ego ve süper ego olmak üzere üç parçaya ayırmıştır. Örgütlenmemiş içgüdüsel eğilimlere "id", örgütlenmiş gerçekçi kesime "ego", eleştirel ve ahlaksal işlevin olduğu bölüme "Süper-ego" olarak adlandırmıştır (Freud, 1999: 19). Bu çalışmada özellikle değinmek istenilen ego kavramı, benlik olarak değerlendirilmektedir. Benlik kişiliğin öznel bir yanıdır. İnsan kişiliğinin bütün yanlarını bilmeyebilir, fakat başkaları tarafından değerlendirilen iyi ya da kötü niteliklerini ayırabilir. Benlik ise insanın kendi kişiliği üstündeki kanılarının toplamıdır (Hançerlioğlu, 2003: 49). Bütün bu alanların dışında ayrıca kişinin bastırıldığı bütün duyguları bilinçaltına attığını ve bunlara da ulaşmak için psikanaliz tekniğini kullanmak gerektiğini bilinmektedir.

Kişiliğin yapısını incelerken öncelikle göz ardı edilmemesi gereken en önemli isim, Psikiyatr Carl Gustav Jung'dur. Jung, kişiliği bir bütün olarak değerlendirmiştir ve bunu psişe olarak adlandırmıştır. Psişe şimdilerde zihin anlamında kullanılsa da Jung ruh anlamında kullanmıştır. Jung'a göre kişinin bilincini başka kimselerinkinden ayırıştırıcı ve bağımsız kişiliğe varan gelişme süreci, "individuation" yani bireyleşme sürecidir. Bireyleşme, kişinin psikolojik gelişiminde başrolü oynar. Bireyleşmenin amacı, kişinin kendini olabileceği kadar tam olarak bilmesi, ya da kendinin bilincine varmasıdır. Bilinç ne kadar genişlerse, bireyleşme de o denli büyür. Kendinden ve çevresindeki dünyadan haberi olmayan bir kimse bireyleşmiş kişi sayılmaz. Bilincin bireyleşme süreci sonucu, Jung'un "ego" (ben) dediği yeni bir öge ortaya çıkmaktadır. Freud'un egoyu, doğa ya da çevre ile id ya da içgüdü arasında bir denge unsuru olarak değerlendirirken Jung, ise ego sözcüğünü bilinçli zihnin düzeninden söz ederken kullanmaktadır. Buna göre ego, bilinçli algılar, anılar, düşünceler ve duygulardan oluşmaktadır. Her ne kadar psişenin bütünü içinde ego küçük bir bölümü oluşturmaktaysa da bilincin kapıcısı gibi hayati önemi olan bir işlevi vardır. Ego, fikrin, duygunun, anının, ya da algılamanın varlığını kabul etmedikçe, onu bilinç düzeyine getirmek olanaksızdır (Hall- Nordb, 2006: 27).

Bireyleşme ve Öznellik

Sanatçı kişiliğinin oluşum sürecinde bireyleşme çok önemlidir. Buradan hareketle özgünlüğe ulaşan sanatçı, böylece kendi kimliğini de gerçekleştirmiş olur. Bu doğrultuda sanatçı esin kaynağı için hep dışsal kaynaklı arayışlara girdiyse de aslında dışsal tetikleyicilerin yarattığı içsel etkilerden sanatı için kaynak oluşturur. Bireyleşme kişiliğin oluşum süreçleriyle beraber oldukça uzun bir zamanı kapsar. Kimlik, mizaç ve karakter bu bağlamda hep beraber hareket eder. Bu yolculuk özgünlüğe ulaşmaya kadar sanatçı için bir takım içsel problemler yaşanabilir. Belki de bu problemlerin çözüm süreçlerinde sanatçılar arayış içinde olduklarından dolayı daha çok eser üretirler. Çünkü bir sanatçı için temsil probleminin çözümü en doğruya ulaşana kadardır.

Her sanatçının kendi öznelliği ile baş başa olduğu, bir yapıtı yaratım sürecinde kendince sınırlı dünyasında yaşayarak yapıtlarını ürettiği ve yapıtlarının tümüyle kendisine özel bir dünyanın gölgesi olduğu ve içsel değerlerinin etkileşimi ile ortaya çıktığı anlaşılacaktır. Sanat yapıtının ünik olabilmesi için sanatsal öznellik çok

önemlidir. Bir sanatçının kendi üslubunu yaratma ve kendi meramını anlatma kısmında bu öznelliğe ulaşması esastır. Sanatçının kendi içsel değerler zenginliği ile yaşamakta olduğu somut dünyasının tüm ayrıntıları ve tüm gerçekliği ile yapıtlarına yansımış olması ve bunun yapıtlarıyla bütünleşmiş olması “sanatta öznellik” olarak karşımıza çıkar (Özturan, Erişim Tarihi: 31.03.2019).

Yaratıcılık

Yaratıcılığın psikoloji dünyasında kavramsallaşması 1950’li yıllarda Freud’un çalışmalarıyla olmuştur. Freud’a göre sanatçı nevrotik ve içe dönük olduğundan bu durumda sanatsal yaratıcılık bilinçdışından kaynaklanır. Ayrıca Freud yaratma güdüsünün temelinde başta “yüceleştirme” (sublimasyon) olmak üzere ruhsal savunma mekanizmalarının önemli payı olduğunu ileri sürmüştür. Yaratıcılık, birçok açıdan sanatçı kişilik için bir zorunluluktur. Çünkü kendi dünyasındakileri aktarmak ve kendini gerçeklemek zorundadır.

Belki de sanatçı, diğer insanlar gibi bazı anlatım ve kendini ifade yöntemlerini efektif kullanmadığı için yaratım yapmak zorunda hisseder kendini. Bu durumda sanatsal yaratıcılık, kişilik niteliğine bağlı olarak gelişir. Her ne kadar sanat eseri için belirli şartlardan biri izlek olması gereği olsa da, izlek olmaksızın, sanatsal yaratım zaten yaratan için içsel ihtiyaç, ya da kısaca kişiliğinin gereği olduğu düşünülebilir. Ayrıca yaratıcılığın temel bileşenlerinden biri de özgünlüktür. Bütün bunların yanında yaratıcılık, yeni ilişkiler, bakış açıları, betimleme yolları ve sezme de içerir.

Bireyle başlayan yaratıcılık, en çok da öznel olmasıyla farklılaşır. Kişiliğini oluşturmuş bu birey herkesten farklıdır artık, sanatçıdır. Kendi kişiliğinin gereğidir yaratıcılık. Buna bağlı olarak anlamı da değişir. Sanatçı, süreç, yapıt ilişkisinde; yaratıcı kişiliğe sahip olan birey, bu bireyin yaratma sürecinde geçirdiği değişimler ve buna bağlı olarak ortaya çıkana yapıt olarak adlandırılabilir. Tabi ki de bu süreç, sanatçı için hayli yıpratıcı bir süreçtir ve kendisi bu sürecin sonunda ortaya çıkan yapıtla ilk defa karşılaşır. İçinin dışsal ifadesidir yapıt ve sanatçının her türlü izini taşır. Bu bağlamda yaratıcılık genel tanımların yanı sıra öznedir. Çünkü sanatsal yaratım sürecinde yaratıcılık, sanatçı kişiliğe göre değişken ve kişisel bir süreci barındırır.

Genel olarak irdelediğimizde yaratıcılık, genellikle problem çözme becerisi olarak değerlendirilir fakat gerçek yaratıcılık süreci, öncelikli olarak problemi fark etmeyi ve bu probleme analitik bir bakış açısı ile farklı çözümler geliştirmeyi gerektiren bir süreçtir. Buradaki problem elbette ki kişinin, kişiliğine ve benlik durumuna göre şekillenir. Bu durumda yaratıcılık kişinin yaşadığı içsel problematığına göre, ortaya yeni bir ürün koyma zorunluluğundan çıkıp, var olan ürünlerden sentez yapma, analitik bakış açısı geliştirme, yeni yöntemler bulma, yeniliklere kendine göre uyum sağlama ve bilinen ürünü, konvansiyonel işlevinin yanı sıra değişik formlara dönüştürebilmektir. Bu yaklaşımdan farklı olarak sanatsal yaratıcılığın ayrı değerlendirilmesi gerekir.

Bazı bilim adamlarına göre yaratıcılık ölçülebilir bir olgudur. Buna bağlı olarak yaratıcılığı ölçmek için çeşitli testler geliştirip ve bu konuda çeşitli uygulamalar yapmışlardır. Bunlardan biri de, normal dağılımın en ucunda bulunan çocukları belirlemek için tasarlanan ve uygulanan standart psikometrik testlerdir.

Bilim adamlarına göre, yapılan bu testlerde yaratıcı yeteneğe sahip harika çocuklar bulunabilir. Bulunduktan sonra da, yaratıcılıkları geliştirilip artırılabilir. Böylece topluma, bilim ve sanatın birçok dalında daha büyük bir değerler kazandırılabilir (Andreasen, 2005: 18).

Ancak bu konuda diğer bir bakış açısına göre de, yaratıcılık boyutsal bir özellikten daha ziyade, çok nadir rastlanan, kendine özgü ve olağandışı bireylere has bir özelliktir. Buna göre yaratıcılık yalnızca yüksek yetenekli çok az bireyde bulunan bir özellik ya da özellikler grubudur. Yaratıcılık ve yetenek birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Yaratıcılığın son bir bileşeni ise, sonuçta bir çeşit ürün ortaya koyması gerektiğidir. Yani, yaratıcılık bir şeyin yaratılmasını gerektirir. Yaratıcılığın üç bileşenden oluştuğunu düşünmek de yarar var. Yaratıcılık, bireyle başlar. Daha sonra bu birey, yaratıcı bilişsel bir süreç boyunca, bir sorunu ele alır ya da iyi bir soru sorar veya yeni bir görüş ve kavramsallaştırma yolu arar. Bu süreçte neler olduğu bilişsel nörobilim için büyüleyici bir konudur. Süreç tamamlandığında, sorun çözüldüğünde, sorunun cevabı bulunup çalışma bitirildiğinde ortada bir sanat yapıtı vardır artık. Birey, süreç, ürün. Bu bileşenler doğrusal, yinelemeli ya da yalnızca gizemli bir şekilde bir araya gelebilir. Bu bağlamda sanatsal yaratım için yetenek olmazsa olmazdır (Andreasen, 2005: 21).

Bütün bunlardan ayrı olarak yaratıcılık ve beyin hastalıkları arasında bir ilişki olduğu savı vardır. Freud'un psikanaliz çalışmaları ve sanatçılar üzerine yaptığı çıkarımlardan hareketle birçok araştırmaya konu olmuştur. Nevroz, şizofren, kişilik bozukluğu, sosyal fobi ve psikozla ilişkilendirilen araştırmaları inceledikten sonra bilimsel verilerden hareketle, yaratıcılık bu sancılara neden olur denilebilir. Elbette ki araştırmaların sonuçları için yüzde yüz gerçektir tanısı koyulamasa da, yaratıcılık ve beyinsel ya da ruhsal hastalık arasındaki ilişkiye de kesin tanısı koyulamaz. Yaratıcı kişilik, yaşadığı yaratma sürecinde bireysel deneyimler ve farklılıklar yaşar. Ama bu deneyimler bize bir genelleme yapma olanağını tanımasa da klinik psikolojinin bu konudaki veri sonuçları göz ardı edilemez.

Sanatçı Psikolojisi

Sanatçı için yaratım sancularıyla baş etmek kolay değildir. Sanatçı önce huzursuzluğunu yaşadığı her şey için belli bir oranda bu duruma karşı bir yapı geliştirir. Bu yapı kendi psikolojisiyle ilişkilidir. Bu ilişkide en önemli şey ise sanatçının niyetidir. Çünkü belli bir noktada amaç içsellikten kurtulan şeylerin bir forma dönüşmesidir, dönüşebilmesidir. Bu esnada sanatçı, yaratım da belirli süreçler içine girer. Bu süreçler çoğu zaman sancılı ya da agresif olabilir. Bu sebepten sanatçı kişilik ve yaratım hallerini, birçok bilim adamı hastalık olarak değerlendirir. Burada bahsi geçen durumlar yaratım sırasında sanatçılarda ortaya çıkan fiziksel ve ruhsal değişimlere istinaden söylenmiştir. Bu alanda konuyla ilgili özellikle dört kuram geliştirilmiştir: Birinci kurama göre sanatçı başka insanlarda bulunmayan yetilerle donanmış olağanüstü bir insandır, ikinci kurama göre sanatçı zorlayıcı saplantıları olan bir ruh hastasıdır. Üçüncü olarak sanat toplumsal bir iletişim aracıdır, toplumsal ruhbilimcilerce bu açıdan incelenmiştir. Dördüncü olarak kaygılı ve nevrotik tipleri sağaltma aracıdır. Bu kurama göre Dostoyevski, Vinci, Rimbaud, Rahmaninof,

Cezanne vb. gibi nevrotikler hastalıklarını evrensel yapıtlara dönüştürerek iyileşmişlerdir (Hançerlioğlu, 2003: 319).

Bu noktada Rollo May'e değinmek gerekir. Kendisi "Yaratma Cesareti" kitabında, yaratımdan ve yaratım süreçlerinden bahsederken, nevroz ve yaratıcı kişilik-sanatçı arasında bir ilişki kurmuştur. Fakat konuyu, eğer yaratımda nevroz ve diğer hastalıklardan kaynaklı hareket ediliyorsa, bu hastalıklar psikanalizle tedavi edilince yaratım yapılamaz mı sorusunu ortaya atan bir bakış yönünde ele almıştır.

Sanatçının, kendini gerçekleştirme çabası ya da gerçekliğine şahit araması, yaratıcılık için bir başlangıç noktası olmamalıdır. Onun için yaratım, gerek kendi kişiliğinin, gerekse sanatçı psikolojisinin bir gerekliliğidir. İnsanın önce kendini tanımlamak istemesinden yola çıkılırsa sanatçı bu yolculuğa, önce içinden, sonra kendisinden ve kendinden olmayanla karşılaşmasıyla devam eder. Bu durumda sanatçı kişilik için, yaratım süreci ara sıra girilen bir süreç değil, bir zorunluluktur. Bu durumda sanatçı bu sürecin doğası gereği sadece üretim yapamaz. Bazı zamanlarda üretime mola verip, yaşamdan duygusal birikimler yapar ve hayatını bu şekilde anlamlandırır. Bu birikimler sanat eseri için de gramer oluşturmasında etkin bir rol oynar. Böylece sanatçının üslubu da oluşur.

Sanatçı psikolojisinde yaratım etkisini, heykel alanı içinde üslupsal olarak en etkili isimlerden bir olan Giacometti şu şekilde ifade etmektedir:

"Benim Gerçeğim Tabii ki resim ve yontu yapıyorum ve bunu kendimi bildim bileli, ilk kez desen çizişimden ya da resim yapışımdan bu yana, gerçekliği dışlamak için, kendimi savunmak için, kendimi beslemek için, semirmek için; kendimi daha iyi savunmak, daha iyi saldırmak, bir şeylere asılmak, her planda, her yönde olabildiğince ileri doğru yol olmak üzere semirmek için, açlığa, soğuğa, ölüme karşı kendimi korumak için, olabildiğince özgür olmak için;-bu gün için bana en temiz görünen araçlarla- çevremi saran şeyleri daha iyi görmeye, daha iyi anlamaya çalışmak için, olabildiğince daha özgür olmak, daha semirmiş hale gelmek üzere daha iyi anlamak için, tüketmek, yaptığım şeyde kendimi olabildiğince daha çok tüketmek için, kendi serüvenimi yaşamak, yeni dünyalar keşfetmek, kendi savaşımı vermek için yapıyorum; zevk için mi, sevinç duymak için mi yapıyorum bunu? Bu savaşı, kazanmanın ve yitirmenin zevkini duymak için yapıyorum " (Giacometti, 1998: 111).



Görsel 1. Alberto Giacometti

Giacometti bu yazısında yaratımındaki kendi sebeplerini ortaya koymuştur. Niye yaptığını ya da niye yapmak zorunda olduğunu ifade etmiştir. Ona bunları yaptırtan “o şey” tam olarak hayatın nerelerine denk geldiği ve kimliğinde en çok nereleri kapattığı ya da neyle savaşıyor onu anlatmıştır. Katıksız, yalın ve çıplak gerçekliğiyle neden bir şeyler yaratmak zorunda olduğunu dile getirir. Bu zorunluluk onun heykellerinde defalarca hacimlenmiştir. Bu durum onun hayattaki temel sorunlara, heykelleri vasıtasıyla cevap aramasından kaynaklanan bir yaratım sürecinin ürünüdür.

Sonuç

Sanatsal yaratım ve süreçlerinin sanatçının psikolojisindeki etkileri pek çoktur. Bu noktada sanatçı kişiliğinin oluşum süreci, genetik yapıya da bağlı olarak değişkendir. Fakat soya çekimsel durumların dışında sanatçı kişiliğinin varoluşsal olarak oluştuğunu söyleyebilir. Tabii bu oluşum sürecindeki sanatçının yaşadığı çevresel etkiler ve kişiliğinin de bir takım kalıcı etkilere sahip, tetikleyici faktörleri de unutmamak gerekir.

Sanatçının, kendini gerçekleştirme çabası ya da gerçekliğine şahit araması, yaratıcılık için bir başlangıç noktası olmamalıdır. Onun için yaratım, gerek kendi kişiliğinin, gerekse psikolojisinin bir gerekliliğidir. İnsan önce kendini tanımlamak ister diye yola çıkılacak olunur ise, sanatçı bu yolculuğa, önce içinden başlar ve daha sonra kendisi ve kendinden olmayanla karşılaşarak devam eder. Artık sanatçı için yaratım süreci zaman zaman yaşanan bir durum değildir. Bu durum sanatçının gerçeği ve bütün duygusal birikimini aktarabildiği kişisel bir alanıdır. Kendine ait bu alanda sanatçı psikolojisinin ve kişiliğinin bir gerekliliği olarak sanat yapısını ortaya koyar. Bu bağlamda sanatçı psikolojisinin değişken olduğu düşünülebilir.

Kaynakça

- Andreasen, N. C. (2005). *Yaratıcı Beyin*. (Çev. Kıvanç Güney). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. Emre Kapkın – Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Giacometti, A. (1998). *Yazılar*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hall, C.S.- Nordby, V.J. (2006). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (2003). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- May, R. (2016). *Yaratma Cesareti*. (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Susuz, S. (2007). *Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi*. Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı.

İnternet Kaynakça

- Sanatta ve Sanat Yapılarında Öznellik, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?sanattavesanat>, (Erişim Tarihi: 31.03.2019).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** <https://www.biyografi.info/kisi/alberto-giacometti>, (Erişim tarihi: 20.07.2020).



GAEATANO DONİZETTİ’NİN FLÜT VE PİYANO SONATININ FORM, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ FORM, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF GAETANO DONIZETTI’S FLUTE AND PIANO SONATA

Zehra Ezgi KARA

Öğr. Gör. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
Dr., Bursa Uludag University Faculty of Education Music Education Department

ezgikara@uludag.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4509-7876>

Emine BİLİR EYÜPOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü
Asst. Prof., Nişantaşı University, Faculty of Design and Arts Department of Music

emine.eyupoglu@nisantasi.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5400-1760>

Atıf/Citation

Kara, Z, Bilir Eyüpoğlu, E. (2020). “Gaeatano Donizetti’nin Flüt Ve Piyano Sonatının Form, Teknik Ve Müzikal Analizi”. *Sanat Dergisi*, (36), 227-242.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.731412>

Öz

Bestelediği yetmiş kadar opera ile on dokuzuncu yüzyıl İtalyan operasının en önemli bestecileri arasında yer alan Gaetano Donizetti (1797-1848), genellikle opera bestecisi kimliği ile tanınsa da, farklı stilleri de içeren 611 eseri bulunmaktadır. Bestelediği çalgı müziği eserlerinin sayısı çok olmamakla birlikte, çalgı repertuarına seçkin ve özgün eserler kazandırdığı bilinmektedir. Bu çalışmada form, teknik ve müzikal analizi yapılan *Flüt ve Piyano Sonatı* (1819), gerek mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda sıklıkla eğitim materyali olarak kullanılması, gerekse pek çok flüt ve piyano sanatçısının konser repertuarında yer alması bakımından flüt ve piyano literatüründe önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada gerçekleştirilen analiz yoluyla, Gaetano Donizetti’nin eserlerindeki armonik, melodik ve ritmik öğeler, form yapıları ve kullanılan çalgı teknikleri gibi

Abstract

Gaetano Donizetti (1797-1848), who is among the important composers of the 19th-century Italian opera with the 70 operas he composed, has 611 works including different styles, although he is generally known for his opera composer identity. Although the number of instrumental works he composed is not many, he is known to bring distinguished and original works to the instrumental music repertoire. *Flute and Piano Sonata* (1819), in which the form, technical and musical analysis is conducted in this study, has an important place in the flute and piano literature in terms of its use as training material in institutions providing vocational music education as well as being among the concert repertoire of many flutists and pianists. Through the analysis carried out in this study, musical structures reflecting Gaetano Donizetti’s characteristics such as

bestecinin karakteristik özelliklerini yansıtan müzikal yapılar ortaya konmuştur. Çalışmanın amacı icracı, akademisyen ve mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin yapılan analizlerden faydalanarak eseri daha bilinçli seslendirebilmesini sağlamak ve eser ile ilgili çalışma önerileri vererek çalgı eğitimine katkı sağlamaktır.

Anahtar kelimeler: Gaetano Donizetti, Flüt, Piyano, Sonat, Romantik Dönem

harmonic, melodic and rhythmic elements, formal structures, and instrumental techniques used in his works were revealed. The aim of the study is to enable the performers, academics, and students who receive professional music education to perform Donizetti's work more consciously by making use of the analyses and to contribute to the literature of instrument training by suggesting working methods.

Key words: Gaetano Donizetti, Flute, Piano, Sonata, Romantic Period

Giriş

Aydınlanma felsefesinin kökenindeki akılcılığa karşı 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan Romantizm akımını hazırlayan toplumsal koşulların başında, Fransız devriminin eşitlik, özgürlük ve adalet ilkelerini beklenen ölçüde sağlayamamasının geldiği bilinmektedir. Bu durumun yarattığı hayal kırıklığı, aydınları toplumsal sorunlara duydukları ilgiden uzaklaştırarak bireysel duygulara yöneltmiştir. Bütün Avrupa üzerinde etkili olan Romantizm akımı, aydınlanma ve rasyonalizme karşı doğanın gücünü vurgulayarak, hayal gücünü ve bireysel duyguları öne çıkarmıştır.

Romantik dönem, gerek sanatsal gerekse sosyal açıdan birbirine karşıt olan pek çok eğilimi içinde barındırmaktadır. Örneğin, bu dönemde yüksek sanat eserleri kadar *kitsch* olarak tanımlanan, daha basit ve ticari kaygılarla üretilmiş eserler de yaygınlaşmıştır. Büyük ve anıtsal orkestra eserlerinin yanında, sonat, lied, solo ve oda müziği eserleri gibi daha küçük çaplı eserlerin de yaygınlaşması özünde birbirine zıt, ancak eşzamanlı gelişim gösteren bir başka olgudur (Michels ve Vogel, 2013:401).

Romantik dönem, kendi içerisinde erken romantizm, yüksek romantizm ve geç romantizm olmak üzere üç ana evreden oluşmaktadır. Erken romantizm (1800-1830), İtalyan komik operasının (opera buffa) temsilcileri olan Rossini, Bellini ve Donizetti'nin eserleri ile geniş kitleleri etkisi altına almıştır. Yüksek romantizm (1830-1850) evresinin ilk başyapıtı, Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si (1830) olarak kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra, Schumann'ın derin anlatım gücü, Chopin'in büyüleyici piyano müzikleri, Paganini ve Liszt'in virtüözitedeki inanılmaz üstünlükleri de bu döneme damgasını vurmuştur. Mendelssohn, Chopin ve Schumann'ın ölümünden sonra gelişim gösteren geç romantik evrede (1850-1890) ise Liszt'in senfonik şiirleri, Wagner'in köktenci operaları ile Verdi'nin ulusalcı operalarının ön plana çıktığı görülmektedir (Say, 2002: 454).

Romantik dönem müziklerinin karakteristik özellikleri arasında uzun, lirik ve ustalık gerektiren melodik çizgiler ile esnek ritim anlayışı gelmektedir. Bestecilerin, duyguların daha güçlü şekilde ifade edilebilmesi için melodik çizgilerde kromatizmden(1) yararlandığı; ritmik dokularda ise aksatımlar kullanarak ritmik yapıyı esnettikleri görülmektedir (Say, 2002: 455). Bunun yanı sıra, klasik form ve armoninin

sınırlarını zorlayarak, geniş yapıdaki senfonik formlar yerine, duygusal anlatımı kolaylaştıran, daha kısa ve yalın, tek bölümlü senfonik şiir formuna yönelmişlerdir (Boran ve Şenürkmez, 2010: 168-169). Armonik açıdan da farklı açılımlara yönelen besteciler, klasik dönem kurallarını bir kenara bırakarak, duyguların aktarımını ön plana çıkarmaya başlamıştır.

Gaetano Donizetti (1797-1848), erken romantik dönemin en önemli bestecilerinden birisidir. Zaman zaman Türkleri Batı müziği ile tanıştıran ve Mûsikâ-i Hümâyûn'un geliştirilmesinde önemli role sahip olan Giuseppe Donizetti (1787-1856) ile karıştırılan Gaetano Donizetti, Giuseppe Donizetti'nin erkek kardeşidir. Donizetti, dokuz yaşındayken Bavaryalı opera bestecisi Johann Simon Mayr'ın (1763-1845) kurduğu parasız eğitim veren müzik okuluna başlamış ve on sekiz yaşına kadar müzik eğitimini burada sürdürmüştür (Rota, 2008). İlerleyen yıllarda ise Bolonya'ya taşınarak iki yıl boyunca Rossini'nin de öğretmeni olan Padre Mattei ile çalışmıştır (Ashbrook, 1983: 6).

1810'dan 1848'e kadar uzanan süreçte İtalyan operasına yön veren üç büyük besteciden biri olan Gaetano Donizetti, kariyeri boyunca pek çok oda müziği, kantat, düet, kilise müziği ve arylar bestelemesine rağmen, günümüzde daha çok *bel canto* stilindeki komik operaları ile tanınmaktadır. Büyük ölçüde insanları eğlendirmek amacıyla üretilen *bel canto* operalarının öne çıkan özellikleri arasında şarkıcılar ve şarkı söyleme sanatı bulunmaktadır. Bu tür eserlerde bestecilerin şarkıcıdan beklentisi, acelite gerektiren süslü pasajlar ile pürüzsüz legatolar içeren, teknik açıdan mükemmel bir vokal üretimidir. Güzel şarkı söyleme tekniğinin adeta ses cambazlığına dönüştüğü bu stilde, anlam genellikle ikinci plandadır. Meyerbeer'in veya Verdi'nin gösterişli ve psikolojik operaları gibi dinleyiciden derin düşünceleri beklenmemektedir. Bu durumu oldukça popülist bulan Hector Berlioz, İtalyanlar için müziğin duysal bir hazdan fazlası olmadığını söyleyerek, "bir tabak makarna gibi, hakkında düşünmeye gerek olmadan...hemen sindirilebilen müzik" olarak nitelemiştir (Schonberg, 2013: 209).

Donizetti'nin bestecilik kariyeri genellikle dört evrede ele alınmaktadır. 1816 yılından 1822 yılına kadar olan birinci evredeki ilk başarısını 1818 yılında Venedik'te sahnelenen yarı ciddi (semi-seria) *Enrico di Borgogna* operası ile elde eden bestecinin erken dönem eserleri arasındaki en büyük başarısı ise ciddi opera (opera seria) türündeki *Zoraida di Granata* (1821) eseridir. 1822'den 1830 yılına kadar olan ikinci evrede, *Anna Bolena* (1830) operasının Milano'da sahnelenmesi ile uluslararası üne kavuşmaya başlayan Donizetti, bu dönemde Rossini'den ilham almıştır (Griffiths, 2010: 173). Besteci en ünlü eserlerini 1831'den 1838'e kadar uzanan üçüncü evrede sahnelemiştir: *L'elisir d'amore* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1835), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Belisario* (1836), *Roberto Devereux* (1837) operaları bunlardan bazılarıdır. İkinci ve üçüncü evrelerde hayatını Napoli'de sürdüren besteci, son evrede kariyerine Paris ve Viyana'da devam etmiştir. Bu dönemdeki yapıtları arasında *La fille du régiment* (1838), *La favorite* (1840), *Linda di Chamounix* (1842), *Don Pasquale* (1843), *Maria di Rohan* (1843) ve *Dom Sebastien* (1843) operaları bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen opera eserleri ile Donizetti, 1945 yılında Avrupa'da eserleri en çok sahnelen besteci konumuna gelmiştir (Frizza, 2009; Schonberg, 2013: 209).

Kendi dönemi içerisindeki en verimli sanatçılardan birisi olarak kabul edilen Donizetti, müziğinde çoğu zaman Rossini'nin etkisi altında kalmıştır (Ferris, 1891: 64). Erken dönem eserlerinde klasik stillerden etkilenecek ciddi opera (opera seria) eserleri üzerinde çalışan besteci, 1830 yılında tamamladığı *Anna Bolena* operası ile bu stilden uzaklaşıp romantizme yönelerek, kendine özgü üslubu, yaratıcılığı ve tını arayışları ile ön plana çıkmaya başlamış ve uluslararası üne kavuşmuştur (Jennings, 1987: 12). Son önemli eseri olan *Dom Sebastien* (1843) operasını fiziksel ağrılar ve zihinsel kapasite düşüklüğü altında üreten Donizetti'nin, beyin tümörü nedeniyle felç ve ruhsal krizler geçirdiği bilinmektedir. Hayatının son iki yılını doğduğu kent olan Bergamo'da bilinçsiz şekilde geçiren Donizetti, frengi hastalığı nedeniyle 8 Nisan 1848 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

Hayatı boyunca önceliği her zaman opera besteciliği olan Donizetti'nin çalgı müziği eserlerinin sayısı çok olmamasına rağmen, çalgı müziği repertuarına sevilen ve özgün eserler kazandırdığı bilinmektedir. Donizetti'nin erken dönem eserlerinden *Flüt ve Piyano Sonatı*, bestecinin kendi el yazmalarına göre, 15 Mayıs 1819'da Bergamo'da tamamlanmış ve daha önce de eserlerini adadığı yetenekli piyanist Signora Marianna Pezzoli-Grattaroli'ye ithaf edilmiştir (Schmeiser ve Fossi, 2013).

Donizetti'nin sevilen ve en çok seslendirilen eserlerinden birisi olan *Flüt ve Piyano Sonatı* (1819), pek çok sanatçının konser repertuarında yer alması ve mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda sıklıkla ders materyali olarak kullanılması bakımından flüt ve piyano müziğinde önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada yapılan analizlerin, *Flüt ve Piyano Sonatı*'nin form, teknik ve müzikal açıdan daha iyi anlaşılmasını sağlayarak, eserin daha bilinçli seslendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. Yöntem

Betimsel araştırma, çalışılan olgu hakkında elde edilen verilerin betimlendiği ve temel özelliklerinin ortaya konduğu bir araştırma modelidir (Gay ve Diehl, 1992: 14). Betimsel araştırmalarda olgular arasında neden sonuç ilişkilerinin aranması söz konusu değildir ve araştırma hipotezle başlamaz (Aziz, 2017: 26). Bu tür çalışmalarda mevcut olan durumun saptanması ve tasvir edilmesi yolu ile ne, nasıl ve niçin sorularına yanıt aranması amaçlanmaktadır (Arıkan, 2011: 27).

Müzikal analiz ise form, armoni ve melodi gibi temel yapıların nasıl çalıştıklarını keşfetmek için müziğin çeşitli bölümlere ayrılması, eserin bağımsız bileşenlerine indirgenmesi ve bu bileşenlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin nasıl olduğunu inceleyen bir analiz yöntemidir (Cook, 1987: 1).

Bu araştırma, Gaetano Donizetti'nin eserlerindeki armonik, melodik ve ritmik öğeler, formal yapılar ve kullanılan çalgı teknikleri gibi karakteristik özellikleri oluşturan müzikal yapıları analiz eden betimsel bir çalışmadır.

Çalışmada Donizetti'nin erken dönem eserlerinden *Flüt ve Piyano Sonatı* (1819)'nin müzikal analizi yapılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama, arşiv kayıtları (CD, DVD) ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Armonik analizde Dubois (1921)'in *Traité D'Harmonie Théorique et Pratique*, Louis ve Thuille (2012)'nin *Harmonielehre* ve Rimsky-Korsakoff (1910)'un *Traité d'harmonie*

théorique et pratique adlı kitaplarında geliştirdikleri yöntem ve metotlardan yararlanılmıştır. Eserin form yapısı ise, Rosen (1988)'in *Sonata Form* ve Hodeir (1967)'in *The forms of music* adlı kitabında gösterilen yöntemler ışığında, evrensel form ve armoni kuralları çerçevesinde analiz edilmiştir.

Bu çalışma ile Donizetti'nin müziğindeki biçimsel, armonik, melodik ve teknik özelliklerin ortaya konması ve çalgı eğitimine katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu çalışma ile eserin stil özelliklerinin daha iyi anlaşılacak akademisyen ve icracılara yorumsal ve teknik açıdan yol göstereceği düşünülmektedir.

2. Flüt ve Piyano Sonatının Analizi

Sonat kelimesi, Latince seslendirmek, çalmak anlamına gelen *sonare* kelimesinden türemiştir. Sonat ve sonat formu kavramları, sıklıkla karıştırılan iki farklı müzik terimidir. Sonat, tıpkı senfoni, süit veya konçerto gibi çok bölümlü bir çalgı müziği türüdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin Allegro(2) bölümünde kullanılan bir form (biçim) ve yapı anlamına gelmektedir. Sonat formu, sonatların allegro bölümünde kullanılan bir yapı olması nedeniyle sonat allegrosu olarak da adlandırılmaktadır. Kısaca ABA¹ formu olarak da tanımlan Sonat allegrosu kendi içerisinde üç temel bölümden oluşmaktadır: Sergi (A), gelişme (B) ve serginin yeniden tekrarı (A¹).

Klasik dönemde genellikle üç ya da dört bölümden oluşan sonatların romantik dönemden itibaren stil, form ve bütünlük anlamında değişikliğe uğrayarak kendine has bir takım özellikler geliştirdiği bilinmektedir (Hodeir, 1967:118; Cangal, 2011:142). Donizetti'nin *Flüt ve Piyano Sonatı* (1819)'nın da klasik dönem sonatlarından farklı olarak ağır tempoda bir giriş ve hızlı tempoda bir sonat allegrosu (ABA¹) formu olmak üzere toplam iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Eser, uzun köprü ve kodalar(3), kısa motifler, noktalı ritimler, onaltılık legato ve staccato pasajlar ile İtalyan *bel canto* operası ve Fransız uvertür(4) formunu anımsatmaktadır (Payan, 2013: 54).

2.1. Largo Bölümü (Giriş)

İtalyanca bir tempo terimi olan *Largo*, özenle uygulanan, geniş, tutumlu ve çok ağır bir hızda anlamına gelmektedir. Bu terim *Flüt ve Piyano Sonatı*'nın giriş kısmında da görüldüğü gibi, sonat ve senfoni gibi klasik formlarda bölüm başlığı olarak da kullanılmaktadır (Say, 2002: 317). Eserin Largo bölümünde ölçü sayısı 4/4'lüktür. Peters edisyonuna göre, bu bölümünde metronom hızı olarak dörtlük notaya 63 önerilmiştir ($\downarrow=63$).

	Giriş		Birinci Tema		İkinci Tema	Koda
	Piyano solo	Flüt ve Piyano	1. cümle	2. cümle		
Ölçü numaraları	1-4	4-8	8-12	12-16	16-22	22-27
Tonalite	Do minör		Do minör Mi bemol Majör		Mi b Majör Do minör V	Do minör V

Tablo 1. Largo (Giriş) Bölümünün Form Analizi

Tablo 1’de gösterildiği gibi, *Flüt ve Piyano Sonatı*’nın 1. ölçüsünden 27. ölçüsüne kadar uzanan Do minör tonalitesindeki Largo bölümü iki temadan oluşmaktadır ve 4 ölçüden oluşan piyano solosu ile başlamaktadır. Piyano partisinde ilk iki ölçü I. derece (tonik), sonraki iki ölçü ise V. derecede (dominant) kalış yapmıştır. Birinci ve üçüncü ölçülerdeki nüans değişimleri ve pedal kullanımı önemlidir. Flüt partisinin de katılımı ile *p* nüansında 4 ölçü daha devam eden melodinin, eşlik eden piyano bas partisindeki yürüyüşü Şekil 1’de gösterilmiştir (Donizetti, 1969).

I I6 IV IV VII4/3 I6 II6 K6/4 V V7 I

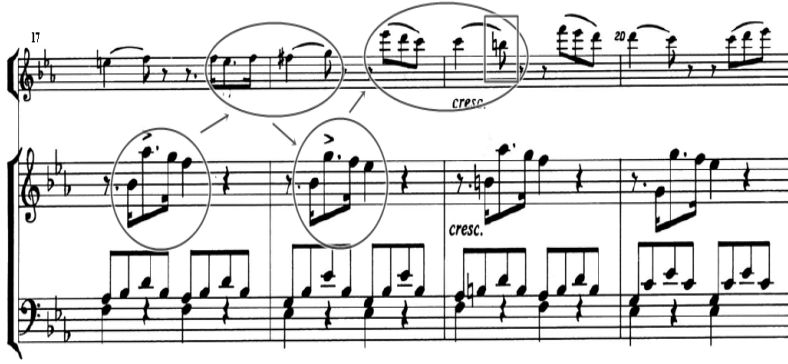
Şekil 1. 5-8. Ölçülerde Piyanosundaki Armonik Yürüyüş

Birinci tema 2 cümleden oluşmaktadır. 8. ölçüde eksik ölçü olarak başlayan flüt partisine *p* nüansındaki *cantabile*(5) karakteri ile iki ölçümlük yarım kalışlar ve noktali ritimler hâkimdir. 12. ölçüde kendini tekrar ederek başlayan 2. cümle, devamında *crescendo*(6) nüansı ile Mi bemol Majör tonalitesine geçmektedir. Piyano sağ elde sekizlik ritimde akorlar ile sol elde dörtlük ritimde tek ses olarak eşlik etmektedir. Birinci tema sakin, lirik bir karakterdedir (Şekil 2), fakat ikinci temaya doğru ilerlerken nüansın artışı ve Majör tonaliteye geçiş ile daha güçlü, canlı bir karaktere dönüşmüştür.

Şekil 2. Largo (Giriş) Bölümü, Birinci Temanın Birinci Cümlesi

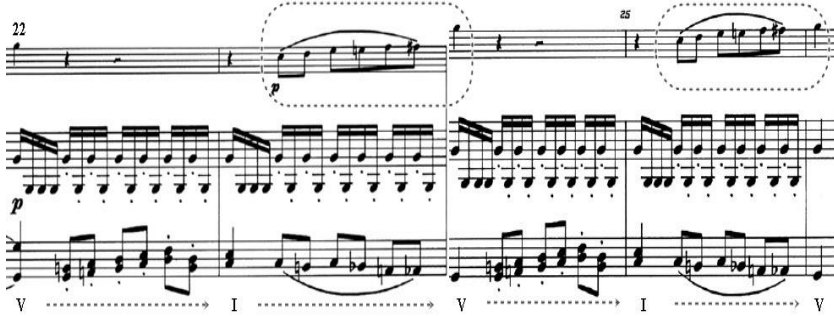
İkinci tema, 16. ölçüde Mi bemol Majör tonalitesinde başlamaktadır. Vurgulamak ve belirtmek amacıyla kullanılan aksanlar, noktali ritimler, süsleme ve geciktirici notalar temayı daha neşeli bir karaktere dönüştürmektedir. İkinci temada Şekil 3’te de gösterildiği gibi, piyano ve flütün kısa motiflerle atışma halinde olduğu görülmektedir.

19. ölçüde, Si natürel notasının gelişi ile cümle tekrar Do minör tonalitesine geçmektedir. Bir sonraki ölçünün hazırlığı niteliğinde olan 21. ölçü, Do minörün V. derecesinin V. derecesidir (V-V).



Şekil 3. Largo (Giriş) Bölümü, İkinci Tema, 17-20. Ölçüler

22. ve 27. ölçüler arasında gelen koda Do minör tonalitesinin dominant pedalı içerisinde V-I-V-I-V derecelerinde gezinmektedir. Sağ el piyano partisi, sol notasında onaltılık ritim ve staccato(7) çalarken; sol el piyano partisinde sekizlik nota, staccato(8) kromatik diziler bulunmaktadır. Sol el piyano partisindeki legato iniç kromatik pasaja, flüt partisi kromatik çıkıcı dizilerle eşlik etmektedir (Şekil 4). 26. ve 27. ölçülerde partisinin tekrar eden Sol notasındaki noktalı ritim ile giriş kısmını bitirilerek, Allegro bölümüne geçişin işareti verilmektedir.



Şekil 4. Koda: 22-26. Ölçüleri Arasındaki Armonik Yürüyüş

Teknik açıdan değerlendirildiğinde, bu bölümde flüt partisinde legato olarak gelen oktav ve yedili aralıklar, entonasyonun doğru olması bakımından embouchure (9) ve nefes tekniğinde ustalık gerektirmektedir. Genel olarak parmak tekniği bakımından zorlu bir pasaj olmasa da müzikal ifade bakımından Largo bölümünün gerektirdiği derinliği yansıtabilme ve *cantabile* karakterini verebilmek için iyi bir nefes tekniği, kontrollü vibrato kullanımı ve pürüzsüz, berrak bir tona sahip olmak gerekmektedir.

2.2. Allegro Bölümü

Bu bölüm, sonat allegrosu formunda, Do Majör tonalitesinde ve 3/4'lük ölçü sayısında bestelenmiştir. Allegro temposundadır ve metronom hızı dörtlük notaya 126 olacak şekilde önerilmiştir ($J=126$). Daha önce de belirtildiği gibi, sonat allegrosu formu sergi (A), gelişme (B) ve yeniden sergi (A¹) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır, ABA¹ formundadır (Tablo 2).

	Sergi (A)	Koda	Gelişme (B)	Dönüş Köprüsü	Yeniden Sergi (A ¹)	Koda
Ölçü Numaraları	28-105	105-126	127-151	151-155	155-226	226-249

Tablo 2. Allegro bölümünün Form Analizi

2.2.1. Sergi Bölümü (A)

28. ölçüden başlayıp, 126. ölçüye kadar uzanan sergi bölümü (A), temaları, köprüyü ve kodayı bir çerçeve içine alarak, birinci ve ikinci temadan oluşan bütünlüğü yansıtmaktadır (Tablo 3). Sergiyi oluşturan birinci ve ikinci temalar, birbirleri ile belirgin bir şekilde tezatlık içeren karakterdedir. Bununla birlikte birbirlerine eş olabilecek niteliktedir. Birinci tema daha enerji dolu, akıcı bir karakterdeyken, ikinci tema sakin, durağan ve lirik bir yapıdadır. İkinci temanın tonalitesi birinci temanın V. derece (dominant) tonalitesinden meydana gelmektedir. Kodanın sonundaki tekrar işareti (126. ölçü) sonat allegrosu formunun en belirgin özelliklerinden biridir.

	Birinci Tema		Geçiş Köprüsü	İkinci Tema		Koda
	Dönem			Koşut Yapılı Dönem(10)		
	1. Cümle	2. Cümle		1. Cümle	2. Cümle	
Ölçü Numaraları	28-39	40-48	48-69	70-78	79-105	105-126
Tonalite	Do Majör		Do Majör Sol Majör	Sol Majör		Sol Majör

Tablo 3: Sergi Bölümünün (A) Form Analizi

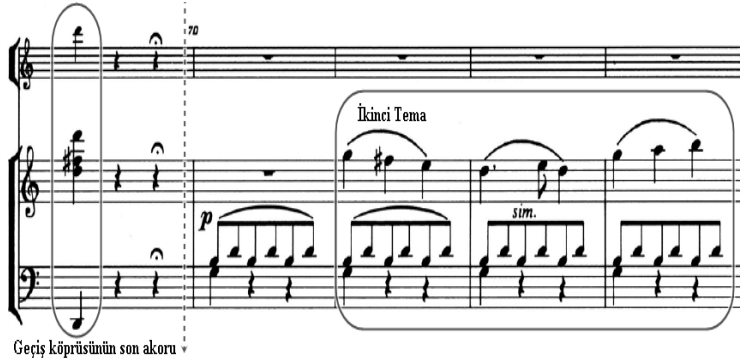
Birinci tema, iki cümleden oluşmaktadır. 28. ölçüden başlayarak 35. ölçüye kadar uzanan birinci cümlede, flüt partisinde staccato ve sekizlik notalar, piyano partisinde ise akor halindeki sekizlik notalar bulunmaktadır (Şekil 5). Birinci cümlede sonunda 4 ölçüden oluşan bir uzama bulunmaktadır. Piyano ve flütün karşılıklı diyaloglarından oluşan bu uzamanın sonunda Sol Majör tonalitesinde kalış yapılmaktadır.

İkinci cümle, 40. ve 48. ölçüler arasında yer almaktadır. Burada ritmik ve melodik motiflerin birinci cümle ile aynı başladığı, fakat bu defa Do minör tonalitesinde ve daha kısa olduğu görülmektedir. İkinci cümle, Do Majör tonalitesinde geçiş köprüsüne bağlanmaktadır.



Şekil 5. Sergi Bölümünün Birinci Teması: 28-32. Ölçüler

48. ölçüde Do Majör tonalitesinde başlayan geçiş köprüsü, La minör ve Sol Majör tonalitelerine geçmekte ve ikinci temayı hazırlamaktadır. Flüt partisinde uzun notalar, piyano partisinde ise kalış yapmadan armonik olarak değişen çıkıcı ve inici diziler bulunmaktadır. Bu sırada sol el piyano partisi 5. parmakla bas notaları tutarken, akorlarla da dizilere eşlik etmektedir. 64. ölçüden itibaren piyanoda diziler sol ele geçmiştir. 70. ölçüye kadar uzanan geçiş köprüsünde nüanslar, *p* ile başlamakta ve crescendo'ların kullanımı ile adım adım önce *mf*'ye daha sonra *f*'ye ulaşmaktadır. Geçiş köprüsünde genel olarak legatolar hâkim olmasına rağmen, sekizlik notaların staccato olması bu pasaja canlılık kazandırmaktadır. Geçiş köprüsü Sol Majörün V. derecesinde kalış yapmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6. Sergi Bölümünün İkinci Teması: 69-73. Ölçüler

70. ölçüde başlayan ikinci tema 2 cümleden oluşmaktadır. Birinci temaya göre daha sakin ve lirik yapıda olan ikinci tema, Sol Majör tonalitesinde başlamaktadır. Sadece piyanonun seslendirdiği birinci cümlede, legato, dördlük ve sekizlik notalar hâkimdir. İkinci cümle, başlangıçta birinci cümlelerin aynısıdır fakat bu defa melodi flüt partisindedir. Sağ elde onaltılık ritimlerle süslemeler yaparak flüte eşlik eden piyano partisinin sol eli ise birinci cümledekine benzer şekilde devam etmektedir.

79. ölçüde başlayıp 105. ölçüye kadar uzanan ikinci cümle, 83. ölçüden itibaren birinci cümleye göre farklılık göstermektedir. Bu nedenle *koşut yapıtlı dönem* olarak

tanımlanmıştır. İkinci cümle, 86. ölçüden sonra uzayarak piyano ve flüt partilerinde Sol Majör tonalitenin I. ve V. derecelerinde inici ve çıkıcı dizi ve arpejler şeklinde görülmektedir. Piyano partisi 97. ölçüden itibaren IV-IV/V-#IV-K6/4-V derecelerinde ilerlerken, flüt partisi de sekizlik ve staccato notalarla eşlik etmekte ve iki ölçülik *trill*in ardından Sol Majör tonalitesinde kalış yapmaktadır (Şekil 7).

Şekil 7. İkinci Temadan Kodaya Geçiş: 97-105. Ölçüler

105. ve 126. ölçüler arasında yer alan kodanın amacı bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak, parlak bir bitiriş elde etmektir. Koda bölümünde genel olarak ana eksen etrafında dolaşarak I. derece (tonik) duygusu pekiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu eserin sergi bölümündeki koda, iki cümleden oluşmuştur. Birinci cümlede melodi flüt partisindeki sekizlik, aksanlı ve staccato notalarla duyurulurken, piyano ise bu melodik çizgiye sekizlik akorlar ile eşlik etmektedir. Kodanın ikinci cümlesi, 113. ölçüde piyano partisinin birinci cümledeki flüt partisini tekrar etmesiyle başlamaktadır. 118. ölçüde flüt partisinin piyanoya eksik ölçü ile katılmasının ardından, piyano ve flüt partileri Sol Majör tonalitesinde birlikte kalış yaparlar.

2.2.2. Gelişme Bölümü (B)

Sonat allegrosunun orta bölümüne gelişme bölümü (B) denmektedir. Bu bölümde, daha önce sergilenen çeşitli temalar ele alınmakta, işlenmekte ve geliştirilmektedir. Gelişme bölümü herhangi bir kurala bağlı değildir. Kesitli yapıdadır ve cümleler yarım kalışlar ile devam eder. Gelişme bölümünde sonatın içindeki küçük motif ve ezgiler geliştirilmiştir. Gelişme bölümünün ulaşacağı yer yeniden sergi bölümüdür, bu bakımdan bölmenin son kesitleri bir dönüş köprüsü niteliğindedir. Özellikle son kesit dönüş köprüsünün ikinci adımı olarak V. derece (dominant) üzerine kuruludur. Tablo 4'de gelişme bölümünün form analizi gösterilmektedir.

	Gelişme				Dönüş Köprüsü
	1. kesit	2. kesit	3. kesit	4. kesit	
Ölçü Numaraları	127-132	132-140	140-148	148-152	152-155
Tonalite	Mi bemol Majör, Do minör				Do minör I-V

Tablo 4. Gelişme Bölümünün (B) Form Analizi

127. ölçüde Mi bemol Majör tonalitesinde piyano partisi ile başlayan gelişme bölümünün ilk kesiti 6 ölçü boyunca sağ elde onaltılık sol elde sekizlik ritimde kendini tekrarlayan pasajdır (Şekil 8). Bu tema sergi bölümünün bitimindeki koda kısmından alınmıştır.



Şekil 8. Gelişme Bölümünün (B) 127. ve 129. Ölçüleri

132. ölçüde başlayan 2. kesitte, flüt partisi serginin ana teması ile ve bu sefer Mi bemol Majör tonalitesinde giriş yapmaktadır. Piyano partisi ise flüt partisindeki bu canlı temaya sol elde aksanlı dörtlük ritimlerle Si bemol notasında dominant pedalı tutarak, sağ elde Mi bemol Majörün I. ve V. derece (tonik-dominant) akorları ile eşlik etmektedir. 140. ölçüde flüt partisindeki tema sonlanmakta, tonalite ise Do minörün V. derecesi olarak değişmektedir. Aynı ölçüden devam eden piyanonun teması sergi bölümünün ana temasıdır, 3. kesitin başlangıcıdır ve do minör tonalitesinde devam etmektedir. 144. ölçüden itibaren flüt partisi piyanoya eşlik etmeye başlamıştır. 4. kesit olarak başlayan 148. ve 152. ölçüler arasında ise motif, flüt ve piyano partileri arasında diyalog şeklinde gelişmektedir.

152. ölçüde son bulan gelişme bölümü, yerini dönüş köprüsüne bırakmaktadır. Dönüş köprüsünde flüt partisi staccato ve *f* nüansında si ve do notaları ile eşlik ederken, piyano partisi ise Do minör tonalitesinin I. ve V. derecelerinde inici arpej tekrarları ile son bulmaktadır.

2.2.3. Yeniden sergi bölümü (A¹)

Yeniden sergi bölümü (A¹), sergi (A) bölümünün tekrarıdır. Aralarındaki tek fark ikinci temanın tonalitesinin ana tonda, yani Do Majör tonalitesinde olmasıdır. Yeniden sergi (A¹) melodi, ritim, teknik ve müzikal açıdan serginin (A) tamamen aynısıdır (Tablo 5).

	Birinci Tema		Geçiş Köprüsü	İkinci Tema		Koda	
	1.cümle	2.cümle		1.cümle	2.cümle	1.cümle	2.cümle
Ölçü Numaraları	155-167	167-175	175-192	193-202	202-226	226-233	233-249
Tonalite	Do Majör		Do Majör V	Do Majör		Do Majör	

Tablo 5. Yeniden Sergi Bölümünün (A¹) Form Analizi

Birinci tema yeniden sergi bölümünde de iki cümleden oluşmaktadır. 155. ölçüde başlayan yeniden sergi bölümünün birinci cümlesi (Şekil 9), 163. ölçüye gelindiğinde sergi bölümünde olduğu gibi 4 ölçü uzamaya gitmektedir. 167. ölçüde ikinci cümle, yine sergi bölümünde olduğu gibi minör tonalitededir. Do Majör tonalitede başlayan, 175. ve 192. ölçüler arasında kapsayan geçiş köprüsü onaltılık ritimde Do minör, La bemol Majör, Sol Majör tonalitelerinin inici ve çıkıcı dizilerinde gezinmektedir. Geçiş köprüsü, 192. ölçüde Do majör tonalitesinin V. derecesinde kalış yapmaktadır.

Şekil 9. Yeniden Sergi Bölümünün (A¹) 155. ve 160. Ölçüleri

193. ölçüden 226. ölçüye kadar uzanan ikinci tema, sergi (A) bölümünde olduğu gibi iki cümleden oluşmaktadır. Birinci cümle legato, dörtlük ve sekizlik ritimlerde piyano partisinde başlamaktadır. 202. ölçüde başlayan ikinci cümlede ise, flüt partisi birinci cümledeki melodiyi çalarken piyano partisi eşlik etmektedir. 209. ölçüde ikinci temanın uzamaya gittiği görülmektedir. Bu kısım piyano ve flüt partilerinin diyalog halinde yer değiştirerek inici ve çıkıcı dizi ve arpejlerinden oluşmaktadır. 215. ölçüde sergi bölümünden farklı olarak, piyano partisinden sağ elinde arpejlerin yer aldığı pasaja çarpma notaları eklenmiştir.

Yeniden sergi bölümü, 219. ve 226. ölçüler arasında yer alan Do Majör tonalitesinin IV. derecesinin V. derecesi (dominantı) ile başlayarak IV/V-IV-#IV-K6/4-V-I armonik yürüyüşü ile 226. ölçüde son bulmaktadır. Yeniden sergi (A¹) bölümündeki koda, sergi (A) bölümündeki kodanın aynısıdır. Yalnızca eserin final bölümü olduğu için, bu kez ana tonalitede karşımıza çıkmaktadır.

226. ölçüde başlayan koda iki cümleden oluşmaktadır. Birinci cümlede melodiyi flüt seslendirirken, piyano eşlik etmektedir. 234. ölçüde başlayan ikinci cümlede ise, bu kez piyano aynı melodiyi çalmaktadır, fakat sergi bölümündeki kodadan farklı olarak sağ el piyano partisinin çarpımlarla zenginleştirildiği görülmektedir. Eserin son 4 ölçüsünde flüt ve piyano partileri Do Majör tonalitesinin I. derecesinde dörtlük notalar çalarak kapanış yapmaktadır.

Sonuç

On dokuzuncu yüzyılda, küçük çaplı çalgı müziği eserlerinin iki bölümde yapılandırılmasına sıklıkla rastlanmaktadır. Donizetti'nin *Flüt ve Piyano Sonatı* da bu iki parçalı yapıya uygundur; Largo ve Allegro olmak üzere iki bileşik bölümden oluşmuştur. Bu tür eserler genellikle kıvrak, keskin ve uzun bir hızlı bölümün başına prelüd olarak yazılan, ağır tempoda bir giriş bölümünden oluşmaktadır. Donizetti'nin *Flüt ve Piyano Sonatı*, bölümlerin çeşitliliği açısından incelendiğinde, klasik dönem sonatlarından farklıdır. Eserin yalnızca Largo bölümünün bu stile benzerlik gösterdiği görülmekte, klasik dönem sonatlarındaki Adagio, Scherzo ve Rondo gibi birbirini izleyen bölümler ise bulunmamaktadır.

Donizetti *Flüt ve Piyano Sonatı*'nın Do minör tonalitesindeki Largo bölümünde yaratmış olduğu dramatik moda karşılık olarak, Do Majör tonalitesindeki Allegro bölümünü zarif ve canlı temalar ile keyifli hale getirmiştir. Eserin Largo bölümündeki lirik karakter ile Allegro bölümündeki teknik gerektiren kıvrak, canlı temalar 19. yüzyıl İtalyan *bel canto* müzik geleneğini anımsatmaktadır. Dönemin en gözde stili olan opera müziği *Flüt ve Piyano Sonatı*'na da yansımıştır.

İnsan sesine en yakın çalgı olarak bilinen flüt, eserin Largo bölümünde adeta bir opera sarkıcısını taklit eder niteliktedir. Şarkı söyler gibi anlamına gelen *cantabile* terimi, partisyona yazılmıştır. Bu bölümde flüt partisindeki melodi, eşlik etmekte olan piyano partisine göre daha belirgin, dokunaklı ve hassas bir yapıdadır. Parmak tekniği ve ritmik yapılar bakımından zor pasajlar bulunmamasına rağmen, Largo bölümünün gerektirdiği derin anlamı ve müzikaliteyi sağlayabilmek için kontrollü vibratolar ile iyi bir nefes tekniği ve güzel, pürüzsüz bir ton gerekmektedir. Bu nedenle zorluk düzeyi olarak orta düzey bir eser olarak değerlendirilebilir ve bu düzeydeki öğrencilerin flüt eğitiminde özellikle nefes, ton ve vibrato gelişimi için faydalıdır.

Eserin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi ve kalıcı, etkin bir öğrenmenin sağlanabilmesi için öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri dikkate alınmalıdır. Bu nedenle eserin *Largo* bölümünün çalışılmasına geçilmeden önce flüt öğrencilerinin yeterince ton ve vibrato egzersizi yapması sağlanmalıdır. Eser çalışmasında dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan birisi de nüansların kullanımıdır. Güzel, derin bir vibrato ve kaliteli bir ton ile çalınması gereken *Largo* bölümü, *cantabile* karakteri ve *p* nüansı ile başlamaktadır. 13. ölçüden 16. ölçüye uzanan cümlede etkili bir *crecendo* ile *mf* nüansına ulaşılmalı ve bu yükseliş 19. ölçüden itibaren yeniden kuvvetlenerek, *sf* (*sforzando*) ile güçlü bir atağa dönüşmelidir. 21. ölçü nüanslar bakımından bu bölümün doruk noktasıdır. Bu ölçüden sonra *Allegro* bölümüne kadar seslendirilecek olan motifler *decrescendo* yaparak, doğru entonasyon ve vibrato ile seslendirilmelidir. Acelite gerektiren *Allegro* bölümünde staccato tekniğinin sıklıkla kullanılması nedeniyle, farklı

artikülasyonlarda ve özellikle Do Majör tonalitesinde yapılacak olan gam ve arpej çalışmalarının öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyini arttıracakı düşünülmektedir.

Eser, piyanistler için bir eğitim materyali olarak değerlendirildiğinde ise birlikte çalma, birbirini dinleme, eşlik edebilme çalışmaları bakımından faydalı olduğu düşünülmektedir. Teknik açıdan gam, arpej, çift ses çalışma, çift el tek ses çalma, akor çalma, noktalı ritim, oktav, çeşitli artikülasyon (staccato, legato) ve nüans çalışmalarını (*p, f, cress., decress.*) içermesi bakımından piyanistlerin gelişimine katkı sağlamaktadır. Eserin çalışılmasına geçilmeden önce, öğrencilerin piyano çalma tekniğı açısından temel becerileri kazanmış ve hazırbulunuşluk düzeylerinin uygun olması sağlanmalıdır. Buna göre, piyano eğitiminde sıklıkla başvurulan gam ve arpej çalışmaları gibi başlıca yöntemlerle ön hazırlıklar yapılmalıdır. Bağlı çalma ve kısa çalma artikülasyonları eserin temel karakterini oluşturduğundan, bu artikülasyonları içeren egzersizler eserin çalışılması aşamasında öğrencilere katkı sağlayacaktır.

Konser, dinleti veya etkinliklerde dinleyicinin beğenisini kazanan ve icracıyı teknik açıdan fazla zorlamayan *Flüt ve Piyano Sonatı* 'nın, bilinçli ve özenli bir şekilde çalışıldığında başlangıç ve orta düzey flüt ve piyano öğrencilerinin gerek teknik gerekse müzikal gelişimine katkı sağlayacakı düşünülmektedir.

Son Notlar

- (1) Yunanca renk anlamındaki 'chroma' sözcüğünden türeyen *kromatizm*, kompozisyonda kromatik dizilerin, yani yarım perdelik aralıklarla çıkıcı ya da inici ilerleyen dizilerin kullanımı anlamına gelmektedir (Say, 2002:313).
- (2) Klasik dönemde sonat formunu belirleyen ilk bölümün adı olan *Allegro*, bir hız terimidir ve metronomda $J=132-144$ arasında seslendirilmesi gereken, canlı, neşeli bir tempo anlamına gelmektedir (Say, 2002:28).
- (3) İtalyanca kelime anlamı kuyruk olan *koda* (coda), bir çalgı müziğı eserinin sonunda yer alan, yoğun, parlak anlatımı ile eseri özetleyerek bitişı hissettiren cümle sonundaki uzamalara verilen addır (Say, 2002:104).
- (4) *Fransız Uvertürü*, iki bölmeden oluşan on yedinci yüzyıl Fransız stili giriş, açılış parçasıdır.
- (5) İtalyanca bir terim olan *cantabile*, şarkı dolu, şarkı söyler gibi anlamına gelmektedir. Melodinin eşlik eden partilerden daha belirgin ve duyarlı, lirik bir anlatımda seslendirilmesine işaret eder (Say, 2002:91).
- (6) İtalyanca büyümek, artmak anlamına gelen 'crescere' sözcüğünden gelen *crescendo* terimi, müzikte sesin şiddetinin giderek artmasını ifade etmektedir (Say, 2002:113).
- (7) İtalyanca ayırmak anlamına gelen 'staccare' sözcüğünden gelen *staccato* terimi kısa ve kesik çalma anlamına gelmektedir.
- (8) *Staccato* teriminin karşıtı olarak kullanılan *Legato*, notaların daha uzun bir şekilde ve birbirine bağlanarak seslendirilmesi anlamına gelmektedir.
- (9) *Embouchure*, üfleme çalgı çalarken dudakların ve çevresindeki yüz kaslarının kullanıldığı bölgeye verilen addır.
- (10) İki cümleden oluşan yapılar genel olarak *dönem* olarak adlandırılmaktadır. Ancak, bu örnekte olduğu gibi ikinci cümlenin başlangıcı aynı, devamı farklı bir yapıya sahipse bunlara *koşut yapılı dönem* denir.

Kaynakça

- Arıkan, R. (2011). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Ashbrook, W. (1983). *Donizetti And His Operas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aziz, A. (2017). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cangal, N. (2011). *Müzik formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Dubois, T. (1921). *Traité D'Harmonie Théorique et Pratique*. Paris: Heugel.
- Ferris, G. T. (1891). *Great Italian and French Composers*. Dodo Press.
- Frizza, R. & Orchestra Filarmonica Marchigiana (2009). *Donizetti: Maria Stuarda* [CD-ROM]. USA: Naxos Rights International Ltd.
- Gay, L. R. & Diehl, P. L. (1992). *Research Method for Business and Management*. Singapore: Maxwell Macmillan International
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hodeir, A. (1967). *The forms of Music*. New York: Walker and Company.
- Jennings, N. L. (1987). Gaetano Donizetti (1797-1848): The Evolution Of His Style Leading To The Production Of "Anna Bolena" İn 1830. Doktora Tezi. Proquest Dissertations & Theses Global Veri Tabanından Elde Edildi. (Erişim No: 8714336).
- Louis, R. & Thuille, L. (2012). *Harmonielehre*. Hamburg: Severus Verlag.
- Michels, U. ve Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası*. (Çev. S. Uçar). İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Payan, M. (2013). *Written And Recorded Preparation Guides: Selected Repertoire From The University Interscholastic League Prescribed List For Flute And Piano*. Doktora Tezi. Lubbock: Texas Tech University.
- Rimsky-Korsakoff, N. (1910). *Traité D'harmonie Théorique Et Pratique*. Paris: Alphonse Leduc.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Form*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rota, M. & Bergamo Musica Festival Orchestra and Chorus. (2008). *Donizetti: Roberto Devereux* [CD-ROM]. USA: Naxos Rights International Ltd.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schmeiser, H. & Fossi, M. (2013). *Schubert: Variations on Trockne Blumen* [CD-ROM]. Monmouth: Nimbus Records at Wyastone Leys.

Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. (Çev. A. F. Yıldırım). İstanbul: Doğan Kitap.

Görsel Kaynakça

Donizetti, G. (Besteci). (1969). *Flüt ve Piyano Sonatı* [Nota]. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters (Orijinal eser 1819'da yayınlanmıştır).



BİR TÜRK MASALI KARGA PERİ VE MİNYATÜR TASARIM ÖRNEĞİ*

A TURKISH FAIRY TALE “THE CROW FAIRY” AND ITS MINIATURE DESCRIPTION AND INTERPRETATION

Elif BAYRAK KAYA

Dr. Öğr. Üyesi, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu
Assistant Professor, Isparta University of Applied Sciences, Gönen Vocational High School

elifbayrakkayaart@gmail.com

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-0241-3805>

Atf/Citation

Bayrak Kaya, E. (2020). “Bir Türk Masalı Karga Peri ve Minyatür Tasarım Örneği”.
Sanat Dergisi, (36), 243-262.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.715619>

Öz

İnsanoğlunun varlığı kadar eskiye dayanan ve hayal gücünün birer ürünü olan masallar, geçmişten bugüne günlük hayatta ve edebiyatta hem bir eğlence aracı hem de bir edebi tür olarak kendine yer bulmuştur. Bu masalların çoğu unutulup giderken, bir kısmı belleklerde taşınan kültürel miras olarak günümüze kadar ulaşmış, sınırlı sayıda masalar ise kaleme alınabilmiştir.

Türk masalları ise hayal denizinin yanı sıra, Anadolu insanının günlük yaşamından nasibini almış, dilden dile dolaşarak yüzyıllarca varlığını devam ettirerek kültürümüzün temel öğeleri arasında yer almıştır. Somut olmayan kültürel mirasın başında gelen masallar, içerik olarak geçmişle geleceği buluşturması ve geçmiş nesiller hakkında bilgiler içermesi açısından oldukça önemlidir. Eğlence aracı olmanın ötesinde masallar, bize sunduğu bilgiler ile unuttuğumuz değerleri hatırlatırken kültürel bir değer olarak da bireysel ve toplumsal yaşantımızda hayat bulurlar. Sanat da bu

Abstract

Fairy tales, the existence of which dates back as old as that of humanity and that are the outcomes of the imagination of people, have always occupied a certain space in the lives of people and in literature as a medium of entertainment as well as a literary genre. A great majority of these fairy tales have faded away while some have reached the present day as heritage of information in the memories and while only a limited number of these takes have been put down on paper.

Having benefited from the daily lives of Anatolian people as well as the infinite blessings of imagination, Turkish fairy tales have survived through ages and secured their places among the keystones of our culture. The fairy tales, significant components of intangible cultural heritage, are of great importance in that they bridge the past with the present day via their content and present a great deal of knowledge regarding past generations. Beyond being medium of entertainment, fairy tales remind us of the values that we are about to forget through the

* Masalın metin kısmında Ignacz KUNOS' un *44 Türk Masalı* adlı kitabındaki “Karga Peri” masalından yararlanılmış ve yazar tarafından yeniden yorumlanmıştır.

değerlerin hayat bulmasında etkili olan ve yön veren temel faktörlerdendir.

Bu çalışmada Türk masalları üzerine alan araştırması, tasarım ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Türk masalları oluştururken, örneklem olarak Karga Peri adlı masal incelenmiş ve minyatür kompozisyon biçiminde tasarlanarak yorumu oluşturulmuştur. Çalışmadaki başlıca amaç; Karga Peri masalının etkileyici konu ve kahramanlarını, görsel sanatlar aracılığıyla, daha geniş kitlelere ulaştırmak ve kendi kültürümüze ait olan bir masalı yeni nesillere aktarabilmektir.

Anahtar kelimeler: Minyatür, Türk Masalı, Tasarım, Karga Peri, Masal

information they contain and they arouse in our individual and social lives as a cultural asset. Art is considered one of the key factors that affects the embodiment of these values as it helps the visual representation of fairy tales thus occupying a permanent space in the memories of people

Field researches on Turkish fairy tales, drawing and analysis methods have been used in the study. The population of the study is constituted by Turkish fairy tales while the fairy tale “Crow Fairy” has been selected as the sample of the study. The miniature representation and description of the fairy tale “Crow Fairy” have also been studied. The primary objective of the study is to reach the impressive themes and characters of Crow fairy tales to the large masses of people via visual arts as well as to hand a fairy tale of our own culture down the next generations.

Key words: Miniature, Turkish Fairy Tale, Description, Fairy Tale, Crow Fairy

Giriş

Masal, dinleyici veya okuyucusunu bulunduğu ortamdan alarak kendi kahramanlarının başrol oynadığı farklı bir zaman ve mekân içerisinde zincirleme olayların acı tatlı heyecanına sürükleyen tarafsız kalamayacağınız hayali bir dünyanın adıdır.

Sakaoğlu'nun 1971 de yaptığı masal tanımı şöyledir:

“Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür” (Sakaoğlu, 2016: 17).

“Masallar, mitolojik geçmiş ile günümüz arasındaki bağlardır. Masallar folklorun bir parçasıdır; bazen “folk hikâyeleri” olarak da adlandırılır. Anlatı geleneğinden gelirler. Seçkinler içinden değil, halk yani ‘folk’ içinden çıkmadır” (Kunos, 2016: 16).

Halkın dili ile halktan kişilerin dillendirdiği masallarımızda, halkın değer yargılarını, beklenti ve umutlarını açıkça görebiliriz. İyi ve kötü arasındaki mücadeleyi zor olsa da hep iyiler kazanırken fakirler zengin olur, çaresizler çare bulur. Masal kahramanları çoğunlukla halkın kendi içlerinden çıkar ve folklorun pek çok unsurunu bir bünyede taşırlar. Türk kültürünü içinde barındıran mitlerimiz, halkın dili ile dilden dile

aktarılan bir kültürel mirastır. Bu kültürel miras geçmiş ve gelecek arsında bir köprüdür diyebiliriz.

Önemi görüldüğünden daha fazla olan ve Türk Milletinin var olduğu her yerde mevcut olan mitlerimiz, bizleri geleceğe taşıyan, geleneklerimizi ve geleneksel inanç öbeğimizi değerler paradigmasında yaşatacak manevi ve kültürel varlığımızdır. O halde zamanın üstünde varlığını koruyan mitlerimizi araştırmak ecdadımız ve gelecek kuşaklar karşısında milli borcumuzdur (Bayat, 2007: 14).

Halkın nesirle dile getirdiklerini nazım diliyle söyleyen sanatçı-din adamları “mitos”tan “epos”a geçişi sağlar. Mitlerin bir kısmı efsaneye dönüşürken, mitolojik efsaneler ve motiflerden bir kısmı da destanların oluşumunda önemli bir yer tutar. Mitolojik motifler yalnızca efsanelerde ve destanlarda değil diğer anlatı türünden masalarda ve destan geleneğinin devamı olan hikâyelerde de yer almaktadır (Durbilmez, 2017: 11).

Halkın özünden kopan ve dilden dile aktarılarak yüzlerce yıl varlığını sürdüren halk hikâyeleri, masalları, efsane vb. sözlü edebiyatın değerli mirası önemli ölçüde yazıya alınmış ve uzmanlar tarafından araştırılmıştır. Sözlü edebiyatın bu kültürel mirasının birçoğu ise ne yazık ki kayıt altına alınmadan unutulup gitmiştir. Bu yok oluşa zemin hazırlayan etkenler arasında en önemli unsurlar; bilgiyi taşıyan, anlatan ve yaşatan insanların sayılarının azalması, değişen toplum ve yaşam biçimi içerisinde bu kıymetli bilgiyi aktaracak muhatap bulunamaması büyük rol oynamıştır diyebiliriz.

Her kültür ürünü bir sosyal ihtiyaçtan doğar ve ihtiyaca cevap verebildiği sürece yaşayışını sürdürür. 15.yüzyıl itibariyle Türkiye sahasındaki en eski örnekleri görülmeye başlanan halk hikâyeleri (Oğuz vd. 2004: 135) de bir sosyal ihtiyaçtan doğmuştur. Küreselleşen dünyada “somut olmayan kültürel miras” olarak adlandırılan pek çok ürün gibi halk hikâyeleri de günümüze kazandırılmazsa kaybolmakla karşı karşıya kalacaktır (Durbilmez, 2017: 19).

Türk kültürüne ait bu değerli mirasın yok olup gitmeden edebiyatçılar tarafından kaydedilmesi oldukça önemlidir. Yazıya dökülen bu kıymetli mirasın ise görsel sanatlar bakımından değerlendirilerek yorumlanması hem bu kıymetli hazinelere sahip çıkmak hem de yeni bir görsel kimlik kazandırılan hikâye ve masallarımızı gelecek nesillerin berrak dünyalarına bırakmak amaçlanmalıdır. Görsel anlamda yorumlanan Türk hikâye ve masalları, yeni neslin sosyal ve kültürel bakımdan öz kültür ürünleri ile beslenerek gelişimlerini tamamlamaları bakımından oldukça önem arz etmektedir.

Yaşanmış veya yaşandığı sanılan olaylar, âşıkların hayatları etrafında anlatılanlar, Köroğlu menkıbeleri ve benzeri diğer menkıbeler, klasik manzum hikâyeler, masal ve hikâye kitapları ile sözlü geleneğe aktarılan masallar, hikâyeler, efsaneler gibi pek çok anlatı, halk hikâyelerinin konularına kaynaklık eder (Boratav, 2002’den akt. Durbilmez, 2017: 20).

Zengin kültürümüz içerisinde binlerce hikâye ve masal çıkmıştır. Bu hikâye ve masallar içerisinde yine birbirinden farklı insan tiplerini ve sıra dışı yüzlerce yaratık karşımıza çıkmaktadır. İnsanla kimi zaman omuz omuza bir dost, kimi zaman karşı

karşıya düşman olan bu hayali yaratıkların dünyaları ve yaşam biçimleri bizleri düşünmeye sevk ederek eğitmektedirler.

Okul kavramının ve bir müessese olarak okulların olmadığı zamanlarda, eğitim bütün çeşitleri halk kültürü aracılığı ile yapılmaktaydı. Yani halk, tecrübeleriyle kültürünü oluşturuyor, onunla nesilleri eğitiyordu. Bu kültür ürünlerinden birisi de masallardır (Demir, 2017: 17).

Prof. Dr. Necati Demir, masalların halk üzerindeki etkisini şu şekilde yorumlamıştır: Masallar ahlak terbiyesi bakımından çok önemlidir. Masalların büyük çoğunluğunun şahıs kadrosu, kötü ve iyi insanlardan veya nesnelere oluşur. Hemen her masalda iyiler, kötülerle çatışır. Ama en sonunda hep iyiler galip gelir. Sürekli masal dinleyen bir çocuk bu bakımdan kendini eğitir. Sonunda hep iyilerin kazançlı olduğunu görünce iyi bir insan olmanın önemini zihin dünyası kavrar, hatta iyi bir insan olmak için çabalar. Yüzü nurlu yaşlılarımızın her konuda olumlu düşünmesinin temelinde de bu yatmaktadır. Çünkü onlar bu masalları dinleyerek büyüdüler (Demir, 2017: 18).

Masallarda her şey bambaşka bir dünya içindedir. Başlı göklere erişen bir dev, yerine göre duman olup küçük bir anahtar deliğinden geçer. Denizlerin dibinde ve Süleyman peygamberin mührü ile mühürlenmişler, bezirganlar ise acırlar, sevgilisinden haber getirirler. Aşık için en dokunaklı şey yârin sitemidir (Aksel, 2016: 242).

Türk folklorunun yeteri kadar araştırılmamış olması yahut yapılan araştırmaların zamanında kaleme alınmamış olması pek çok değer yok olmasına veya unutulup gitmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle halk diliyle anlatılan ve halkın bir eğlence aracı olan hikâye ve masallarımız bu açıdan pek çok kayıp vermiştir. Bizler kadar şanslı olmayan gençliğe ve gelecek nesillere, bu bilgileri aktarmak edebiyatçılara düşerken, bizler ise görsel sanatlar bakımından hikâye ve masalları yorumlamalı ve bu yorumlarda da kültürümüzün geleneksel kıyafetleri, halı, kilim ve zengin motifleriyle donatmaya özen göstermeliyiz.

Öyle Avrupalılar vardır ki bunlar Türk sanatını, Türk folklorunu hatta edebiyatını bizden iyi bilirler. Sanatımıza dair en güzel eserleri bunlarda buluruz ki hala birçoklarını dilimize çevirmemiştir (Aksel, 2016: 460).

Anadolu'ya gelerek, Türk masallarını derleyen Ignacz KUNOS, 1913 yılında masallarımız için şöyle demiştir: *“Türk masalları; güneş ışınlarının binlerce göz kamaştırıcı renkte yansıtan, bulutsuz gökyüzü kadar berrak, yeni açmış bir gülün üzerindeki çiğ tanesi kadar şeffaf bir kristal gibidir. Kısacası Türk masalları bin bir gecenin değil, bin bir günün masalıdır”* (Kunos, 2016: 19).

Türk masallarını irdelediğimizde, kendine özgü bir kurgu ve anlatım biçimi karşımıza çıkmaktadır. Türk masallarının kahramanları, genellikle padişahlar, şehzadeler bazense yoksul, saf bir oğlan yahut yoksul ama güzel ve yetenekli bir genç kızdır. Ataerkil bir toplum olan Türk milletinin masal kahramanları ağırlıklı olarak bir delikanlıdır. Kadına değer veren Türk milletinde, ana kavramı oldukça önemlidir. Ana denince tabiri caizse akan sular durur. Örneğin kadın, bir dev anası olsa bile, annelik kimliğinin gereği merhamet ve koruma duygusu ön plandadır. Masallarımızda

kahramanımızın yanında, saf ama güçlü bir ana veya yaşlı bir bilge hatun çoğunlukla bulunmaktadır.

Türk masalları gerek kurgu gerekse kahramanın etrafındaki kadro bakımından oldukça zengindir. Masalardaki olaylar zinciri oldukça yoğun bir o kadarda değişkendir. Belli bir amaca ulaşmak için yapılan yolculuklar ve bu yolculukta kahramanın karşısına çıkan kişi ya da yaratıklar, başından geçen olaylar, birtakım öğretiler, masallarımızın vazgeçilmez temel unsurlarını içerirken, okuyucuyu kendine çeken ve heyecanla takip etmesine olanak tanıyan bir define haritası oluşturur.

Türk masalları Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar göçebe olarak gelmiş Türk milletinin, bu uzun süreç içerisinde başlarından geçen olayları ve yaşayıp gördükleri pek çok tecrübeyi yansıtır. Bu tecrübeler bazen korku, çaresizlik, yokluk, gurbet, ayrılık; bazen de umut, inanç, zekâ, çaba vb. pek çok duygu ve düşünceyi içinde barındırır. Türk masalları içinde yaşadığı, toplum ve coğrafyası hakkında gerçek bilgiler sunar. Örneğin masallarımızda yeşilin ve mavinin her tonunu görmek mümkündür. Bolluğun ve bereketin simgesi olan ormanlar, korular, denizler, göller, akarsu (dere, çay, obruk, bent, vb.) doğa unsurlarının yanı sıra yağmur ve güneş sıkça geçer. Sıkıntı ve zorluğun ise, çöller, kurumuş çatlamış kıraç topraklar, ayaz, rüzgâr, fırtına vb. unsurlar ile betimlendiği görülür. Türk milletinin geleneksel kıyafetleri olan ve bir kısmı halen Anadolu'da günlük yaşam içerisinde kullanılan şalvar, terlik, çarık, yelek, köynek (iç gömlek) vb. kıyafetler ile donatılmış kahramanların yanı sıra yine kaftan, sarık, fes, kuşak gibi padişah ve üst düzey yöneticilerin (vezir, lala vb.) giysileri de masallarımızda sıkça geçmektedir.

Uzun yıllar Anadolu'yu gezerek Türk masallarını araştırıp derleyen Prof. Dr. Necati Demir'in, "Anadolu Türk Masallarından Derlemeler" adlı kitabının ön sözünde bulunan şu bilgi, durumun önemini kavramamız açısından oldukça önemlidir: "1985 yılında masal derlemelerine başladığında, kaynak şahısların, *"Annem daha çok masal biliyordu, babaannem daha çok masal biliyordu, ah babam olsaydı..., Dedem daha çok masal anlatırdı"* sözleri bizi ciddi anlamda düşündürmüştü. Bu cümleler binlerce yıllık geleneğin yavaş yavaş sona erdiğine işaret etmektedir. Bunda hiç şüphe yoktur. Masal anlatma geleneğinin yavaş yavaş zayıflaması, masalların masal anlatanlarla birlikte öbür dünyaya göçü bizi korkutmuştur. Bu kültür hazinesinin üç nesil sonra tamamen yok olacağı anlaşılmıştır (Demir, 2017: 21).

Masallarımızın yok oluşuna bile bile izin vermek oldukça üzücüdür. Halen bir şeyler yapabilmek mümkünken, konunun uzmanları ve gönüllüler tarafından bu mirasa sahip çıkmak ve masallarımızı görsel bir kimlik ile buluşturarak gençliğe aktarabilmek oldukça önemlidir.

Günümüzde Türkiye'deki durumu ele alacak olursak, özetle şu sonuçlara varılabilir. Artık ninniler söylenmemekte, çocuklarımız çeşitli basın ve yayın organları vasıtasıyla yabancı kültürlerle yetişmektedir. Ders kitaplarındaki başka milletlerin masalları, çocuklarımızın ufkunu daraltmaktadır. Fıkraların ortadan kalkmasıyla insanlar, meseleleri kaba kuvvetle çözmeye başlamışlardır. Atasözleri unutulduğu için tecrübelerin aktarılması tarihe karışmıştır. Türk destanlarını okumayan gençler, yabancı kahramanların hayranı olup çıkmaktadır (Demir, 2017: 21).

Türk folklorunun içinden çıkan ve milli bir servet olan hikâye ve masallarımızı okumak, yorumlamak ve çocuklarımıza anlatmak hepimize düşen bir görevdir. Çocukların dünyalarına girebilmek ve onları masalların büyültü havasına çekmek için, görsel sanat tasarımları şarttır. Bu görsel tasarımlar çocuklar için, okuma-yazma bilmese de okunan ve anlatılan hikâye ve masalların görsellerini takip ederek kendi masal dünyalarını kurabilmeleri adına önem taşımaktadır. Özellikle çizgisel tasarımlar onlar için daha sade ve anlaşılır olurken bu çizgisel betimlemeleri renkli kalemle boyamak ve kendi masal dünyalarını özgürce renklendirebilmek, onların kişisel gelişimi için oldukça önemlidir. Kendi kültürünün masallarını bilen, kahramanlarını tanıyan bir gençlik, kısmen de olsa atalarının tecrübelerinden faydalanabilir diyebiliriz.

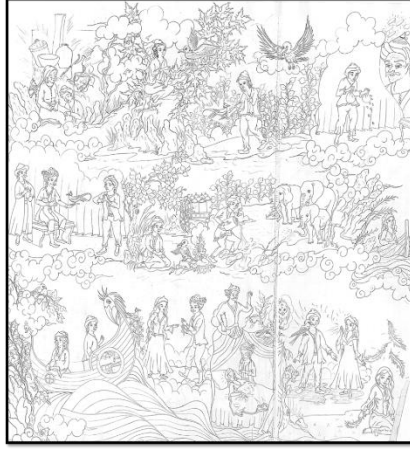
1. Karga Peri Masalının Minyatür Kompozisyonunun Tasarımı

Masallarımızda kahramanın etrafında ona yol gösteren bir baba, anne, ağabey, abla vb. bilge bir kişi mutlaka vardır. Bilge kişi kahramana yardım eden onu iyi ve doğruya sevk ederek başına gelen durumdan kurtulması için ona yol gösteren kişidir. Bilge kişi her zaman bir insan olarak karşımıza çıkmaz. Bazen bir dev anası bazen bir yaratık, hayvan veya bir peridir. Konu olarak aldığımız Karga Peri masalımızda, Karga Peri de bu yol gösterici bilgilerden birisidir.

Ignacz, derlediği ‘44 Türk masalı’ adlı kitabının önsöz sayfasında: “*Neredeyse tüm Türk masalları peri masalları sınıfına aittir*” diyerek genel anlamda Türk masallarının kimliğine işaret etmiştir (Kunos, 2016: 18).

Saim Sakaoğlu masallarımızı süsleyen periler için şöyle demiştir: “*Bunlar masalların sevimli, iyiliksever kahramanlarıdır. Kızların güzelliğine insanoğlu âşık olur. Darda kalanlara çeşitli şekillere girerek yardım eder, işlerin neticesinde varlığı belli olur. Bunlar daha çok kendini yakalayan gençlerle evlenirler. Bazıları uçar, bazıları da görünmez olabilir*” (Sakaoğlu, 2018: 270).

Minyatür tasarım boyutları 60x60 cm olarak belirlenmiştir. Kompozisyon bu ölçüler içinde sınırlandırılırken, marj (kenar payı) bırakılmamıştır. Masal akışından dikkat çekici olaylar, sahneler halinde tasarlanmıştır. Sahneler, yığma kompozisyon biçiminde birleştirilerek tasarım tamamlanmıştır.



Resim 1. Karga Peri Masalının 60x60cm Ölçülerinde Eskiz Kâğıdına Üzerine Minyatür Kompozisyon Tasarım Çizimi (Bayrak Kaya, 2019).

Tasarımda kullanılan ana karakterler: Kuşçu delikanlı, Karga Peri, vezir (lala), diğer karakterler ise; delikanlının annesi, padişah ve sultan peridir.

Karga Peri masalı, yazılı ve sözlü kaynaklar irdelenerek araştırılmış; sonra masaldan edinilen bilgiler ışığında masal kahramanları tasarlanıp, karakterler oluşturulmuştur. Karakterler, anlatıma uygun mekân ve atmosferler içerisine yerleştirilerek, hayal gücünün de yardımı ile görsel bir anlatımda tekrar hayat bulmuştur. Çalışmada masalın en duru biçimde, görsel anlatımının yapılması amaçlanmıştır. Olay dizini sıraya konulan masalın, en önemli noktaları belirlenmiştir. On üç odak noktası belirlenen masal, yine on üç sahne tasarımı ile görsel anlatımı yapılmıştır. Sahneler, minyatür bir kompozisyon biçiminde, bağlayıcı öğelerle birleştirilerek tasarım tamamlanmıştır.

2. Karga Peri

Sahne 1: Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, pireler berber, develer tellal iken, ben anamın beşiğinde tıngır mıngır sallanırken, çok uzaklarda ülkenin birinde yoksul bir karı koca ile oğlu yaşarmış. Yaşlı adam, ormanda gezer ve kuş tutarmış. Geçimini bu şekilde sağlayan yaşlı adam günün birinde hakkın rahmetine kavuşmuş. Yaşlı kadın ve genç oğlan bir başlarına kalakalmışlar. Gel zaman git zaman babasından kalan para bitip evdeki erzaklar tükenince, delikanlı nasıl para kazanıp evi geçindireceğinin kaygısına düşmüş.

Tavan arasında, babasının özel eşyalarını gören delikanlı, bu eşyaları dikkatle incelemiş ve aralarında bir kuş kapanı olduğunu fark etmiş. O güne dek babasının ne işle meşgul olduğunu bilmeyen delikanlı, annesinden de izin alarak ormana, kuş tutmak için yola koyulmuş.



Resim 2. Karga Peri Masalı Sahne- 1'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 1 de; İç mekan tasarımı kullanılan sahnede iki figür görülmektedir. Bu figürler delikanlı ve delikanlının yaşlı annesi olarak betimlenmiştir.

Yaşlı kadın, bir sedir (üzeri minderle kaplı ahşap oturma alanı) üzerine oturmuş başı önünde, elleri kucağında bağlı yas tutarken resmedilmiştir. Kadının hüznü, kapalı gözlerinden akan yaşla ifade edilmeye çalışılmıştır. Kadının sol yamacında, yere oturmakta olan delikanlı annesinin dizlerine sarılmış çaresiz bir tavır içerisinde betimlenmiştir.

Sahnedeki figürlerin kılık ve kıyafetleri, araştırmalar ışığında ve edinilen bilgiler doğrultusunda yaşadıkları varsayılan döneme uygun bir biçimde çizilmeye çalışılmıştır. Kadın figürünün kılık kıyafeti; başında bürüncük, yaşmak, vücudunda gömlek ve eteklik ile betimlenirken, delikanlı başında bir sarık, üzerinde ceket ile tasvir edilmiştir.

Sahnenin üst kısmında, figürlerin hemen arkasında, tavan arasındaki eşyalardan bir kesit yerleştirilmiştir. Tavan arasındaki eşyalar, hasır bir sepet, ibrik, toprak çömlek ve testi, kuş kapanının bulunduğu hasır çanta ve üzeri bereket, yıldız, tahta ve akrep motifleriyle bezeli, eski bir Anadolu kilimi tasarımı ile sahne tamamlanmıştır. Sahnenin etrafında bulunan ve figürleri kuşatan kayalık, bulut ve ağaç gibi çizimler, alt ve yandaki sahneleri birbirine bağlayan birleştirici öğeler olarak çizilmiştir.

Sahne 2: Derin ve yemyeşil ormanın içinde bir süre ilerledikten sonra, yüksekçe bir ağaç seçip, üzerine kuş kapanını kuran delikanlı, ağaçtan inerek beklemeye başlamış. Bir süre sonra, bir karga kapana yakalanmış. Delikanlı hemen ağaca tırmanarak kargayı yakalamak istemiş, fakat karga dile gelmiş. Öylesine ağlamış yakarmış ki, onu bırakması karşılığında çok daha değerli bir kuş getireceğini söylemiş ve delikanlının yufka yüreğini ikna ederek özgürlüğüne tekrar kavuşmuş.



Resim 3. Karga Peri Masalı Sahne -2'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 2'de; olay dış mekânda gerçekleştiğinden dolayı dış mekân tasviri uygun görülmüştür. Sahnede biri insan diğeri hayvan iki figür görülmektedir. Delikanlı masalda bahsedildiği gibi kapana yakalanan kargayı yakalamak üzere ağaca tırmanmış bir biçimde resimlenmiştir. Oturur pozisyonda çizilen delikanlı düşmemek için bacaklarını ağacın gövdesine dolamış, sağ eli kargaya uzanırken sol eli dizinde gayet rahat bir tavır içinde betimlenmiştir. Kapandan yeni kurtulan karganın gözleri delikanlıda, kanatları ile havalanırken çizilmiştir.

Kuşçu Oğlanın kılık kıyafeti, başında sarık, vücudun üst kısmında gömlek ve gömlek üzerine giyilen uzun kollu ceket, belinde kuşak, kumaş pantolon, ayaklarında ise çarık ile betimlenmiştir. Sahne masalda geçen ormanlık alan içine yerleştirilirken, çeşitli ağaç gövdesi ve yapraklarının yanı sıra bulut, kayalık, ot vb. doğa unsurları ile zenginleştirilmiştir.

Sahne 3: Kargayı bırakıp tekrar kapana kuran delikanlı henüz aşağı inmiş ki bir kıpırtı ve çırpınış duyarak tekrar ağaca tırmanmış. Bir de bakmış ki, daha önce görmediği güzellikte olağanüstü bir kuş. Kuşu eline alıp güzelliğine hayran hayran bakan delikanlı, birden gökyüzünde ona seslenen kargayı görmüş. Karga delikanlının elindeki kuşun çok değerli olduğunu, padişaha götürür ise dilediği kadar para alabileceğini söyleyerek uzaklaşmış.



Resim 4. Karga Peri Masalı Sahne -3'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 3'te; dış mekân tasviri kullanılmıştır. Biri insan ikisi kuş, üç figür görülmektedir. Delikanlı ayakta, sağ elinde tuttuğu güzel kuşu izler bir vaziyette betimlenmiştir. Delikanlının sol elini, çenesine doğru uzatmış görünümü ile kuşun güzelliği karşısındaki hayran ve şaşkın görünümüne dikkat çekilmek istenmiştir. Delikanlının hemen arkasındaki alana, gökyüzüne yerleştirilmiş kanatları açık karga figürü çizilmiştir. Akarsu, çimen, yoğun çalılık ve bulut çizimleriyle olayın geçtiği atmosfer zenginleştirilmiştir.

Sahne 4: Karganın sözünü tutan Kuşçu Oğlan soluğu padişahın sarayında almış. Kuşu görünce hayran kalan padişah delikanlıya kese kese altın vererek göndermiş göndermesine de, bu durum ağgözlü veziri oldukça rahatsız etmiş.



Resim 5. Karga Peri Masalı Sahne-4'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

İç mekân tasviri uygun görülen **sahne 4’te**, iki insan figürü görülmektedir. Kuşçu Oğlan iki elinde birer kese altın, ayakta betimlenirken yüzündeki hayret ve şaşkınlık ifadesi, fal taşı gibi açılan gözleri, yuvarladığı ağzı ile verilmeye çalışılmıştır.

Perdenin arkasında delikanlıyı izleyen vezir figürü görülmektedir. Vezirin yakın plan ve oldukça büyük çizilmesi; figürün yüz mimikleri ve hain bakışlarının yanı sıra masaldaki kötü karaktere vurgu yapılmak istenmesidir. Vezirin kafasının üzerinde uçuşan altınlar ise onun paraya olan düşkünlüğünü simgelemektedir.

Sahnede saray içi tasvir edilirken, kullanılan objeler, kalın, yerlere kadar uzanan perde ve ahşap ayaklı mermer sehpa betimlemelerine yer verilmiştir. Sahneyi alt ve üstten sınırlayan bulutlar, yandaki ve aşağısındaki sahnelere birer geçiş elemanı olarak çizilmiştir. Sahnenin alt kısmı, tozumsu yahut dumanımsı bir zemin atmosferi ile betimlenirken, aynı zamanda alttaki sahnenin gökyüzü tasarımı oluşturulmuştur.

Sahne 5: Kuşçu Oğlandan altınları almak için hain bir plan tasarlayan vezir, aldığı kuşu çok seven ve tüm vaktini onunla geçiren Padişaha yaklaşıarak,

“Hünkârım sizin bu nadide kuşunuza fildişinden bir saray yakışır” demiş.

Padişah “Lalacığım, fildişinden bir saray için onca fildişini nereden bulunur” diyerek gülümsemiş.

Kurnaz Lala “Hünkârım size bu kuşu getiren delikanlı fildişini de bulur elbet” diyerek, hain planını devreye sokmuş.

Kuşçu oğlan ne olduğunu anlamadan kendini padişahın huzurunda bulmuş. Delikanlıya, kuşa yapılacak saraya yeterli fildişini bulması için 40 gün süre verilmiş. Bizim delikanlı fildişini bulamayacağını padişaha söylemiş fakat Hünkâr sinirlenerek kırk gün süre vermiş. Eger kırk günün sonunda fildişlerini bulamaz ise kellesini alacağını söylemiş.



Resim 6. Karga Peri Masalı Sahne-5’in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 5'te; iç mekân tasviri uygulanmıştır. Padişah, vezir ve kuşçu delikanlı olmak üzere üç insan figürü görülmektedir. Sol elinde küçük kuşu tutan padişah sağ elinin işaret parmağı ile delikanlıya söz söylerken oturur pozisyonda betimlenmiştir. Vezir padişahın hemen sağında ayakta tasvir edilirken, Kuşçu delikanlı padişahın hemen önünde, kollarını dirseklerden havaya kaldırmış, iki elinin avuç içlerini birbirine yapıştırmış, aman dilerken görüntülenmiştir. Delikanlının öğrendiği durum karşısındaki korku ve endişe yüz ve vücut diliyle aktarılmaya çalışılmıştır.

Padişah ve vezir figürlerinin kılık kıyafeti; gömlek, pantolon ve kuşak üzerine uzun kollu kaftanlarla çizilirken, padişahın ayağında uzun konçlu çizmeler, vezir de ise çarık görülmektedir. Sahnenin arka planında kullanılan geniş perde ve orta kısımda kullanılan taht çizimleri ile atmosfer etkisi oluşturulmuştur.

Sahne 6: Kuşçu oğlan başındaki belanın sıkıntısı ile kendini ormanda bir ağacın altında otururken bulmuş. Başı önünde dertli dertli otururken birden karga gelip delikanlının önündeki taşa konuvermiş. Karga delikanlıya derdini sorunca, oğlan küçük kuşun başına açtığı derdi anlatmış.

Karga: “Dert ettiğin şeye bak, üzülme. Sen şimdi padişahın huzuruna git ve ondan kırk araba şarap iste” demiş. Delikanlı karganın söylediklerini aynen yapıp kırk araba şarapla saraydan ayrılıp tekrar ormana gelmiş.

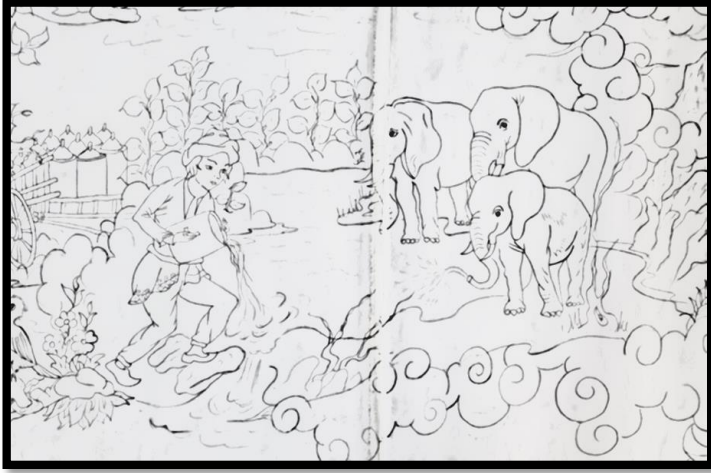
Ormanda bekleyen karga, delikanlıyı görünce yaklaşarak: “Ormanın derinliklerinde küçük bir su bendi var, her akşam filler buraya gelerek su içer. Sen bu şarapları ikinci vakti bende dök, su içen filler sersemleyip bayılana dek bekle ve onlar bayılınca, dişlerini sökerek arabalara yükle ve saraya götür” demiş.



Resim 7. Karga Peri Masalı Sahne -6'nın Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 6'da; dış mekân tasviri uygun görülen sahneye iki figür yerleştirilmiştir. Kuşçu Delikanlı masalda geçtiği üzere, ormanlık alanda bir ağacın altında otururken görüntülenmiştir. Yüzü hüznün içinde, diz üstü oturan oğlan kargaya başından geçenleri anlatırken betimlenmiştir. Oğlanın hemen karşısında bir taş üzerinde karga figürü

görüntülenmiştir. Masalda olay dış mekânda gerçekleşmesinden dolayı; delikanlının altında oturduğu ağacın yanı sıra, çiçekler, çalılıklar, taş ve mekân çizgisi altına çizilen küçük bir su birikintisi ile tasvir tamamlanmıştır.



Resim 8. Karga Peri Masalı Sahne-7'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Karganın dediklerini yapan Kuşçu Oğlan, kırk araba fildişi ile sarayın yolunu tutmuş. Padişah kırk araba fildişini görünce çok sevinmiş ve delikanlıyı cömertçe altın keselerine boğmuş. Padişah fildişi sarayı yaptırarak kuşu içine bırakmış.

Sahne 7'de; Dış mekânda tasvir edilen sahneye, biri insan üçü hayvan olmak üzere dört figür yerleştirilmiştir. Delikanlı ayakta dizleri hafif bükük, kolları arasındaki şarap fiçisindeki şarabı bentte dökerken görüntülenmiştir. Kompozisyonda filleri temsilen, su bendine, su içmeye gelen üç fil çizimi eklenmiştir. Filler neşe ile su içer ve hortumlarından su fişkırtırken görüntülenmiştir. Bu sahnede iki farklı zaman ve durum aynı kare içerisinde verilmiştir. Sahnede küçük bir su birikintisi, su birikintisi etrafında kuru ağaç dalları, çiçekler, kayalar yerleştirilmiş, ufuk çizgisine çizilen dumanlar ve arkasından beliren çalılıklar ile tasvir tamamlanmıştır.

Padişahın küçük kuşu gayet mutlu ve neşeli sarayın içinde kanat çırpıp durmasına karşın bir türlü ötmemiş. Sabrı tükenen padişaha vezir yaklaşarak, “Hünkârım bu kuşun elbet bir ilk sahibi vardır. Onu bulup getirtelim ki kuşun ötmeye hevesi olsun” demiş, padişah “aman Lala nerden bulalım kuşun ilk sahibini” diye sorunca hain vezir, “Hünkârım kuşu ve fildişini bulan, kuşun ilk sahibini de bulur elbet” diyerek yine delikanlının başına iş açmış.

Delikanlı apar topar yine kendini sarayda, padişahın huzurunda buluvermiş. Padişah “Kuşun sahibini bulmasını, eğer bulamaz ise kırk günün sonunda kellesini alacağını” söyleyerek delikanlıyı huzurundan göndermiş. Delikanlı bir ıssızda, feryat fiğan ağlarken karga gelivermiş. Delikanlıya neden ağladığını sorarak olan biteni öğrenmiş. Karga “Üzülme sen şimdi padişahın huzuruna çık ve ondan içine kırk kızın

sığabileceği büyüklükte, güvertesinde hamamı ve çiçeklerle bezeli bir bahçesi olan geniş bir gemi yaptırmasını iste” demiş.

Delikanlı padişahın huzuruna çıkararak yolculuk için gerekli şeyleri söylemiş. Padişah Kuşçu Oğlanın istediği gemiyi derhal yaptırarak oğlana teslim etmiş. Delikanlı gemiye binip denize açılmış açılmasına da hangi yöne gideceğine bir türlü karar verememiş. Tam bu esnada karga çıkıp gelmiş geminin güvertesine konmuş.

Karga: “Delikanlı geminin dümenini sağa çevir, karşına etrafı sisle kaplı, büyük bir ada çıkana kadar dümdüz ilerle. Bu adanın eteklerinde kırk peri yaşar. Gemi nedir bilmediklerinden sen yanaşınca hemen gelirler, lakin gemiye sultan peri dışında kimseyi bindirme küçük kuşun sahibi odur. Sultan peri gemiye binince, hemen denize açıl ve dönene kadar hiç mola verme” demiş.

Delikanlı karganın dediği gibi dümeni sağa çevirip durmaksızın yol almış ve nihayet adayı görmüş ve eteklerine yanaşmış ki kıyıda gezinen kırk peri kızı görmüş. Peri Sultan delikanlıya seslenmiş “Bizler daha önce böyle bir şey görmedik müsaade ette çıkıp bir gezelim” Delikanlı karganın tembilediği gibi sadece Sultan Peri’nin gezmesine müsaade göstererek kıyıya bir sandal göndermiş.

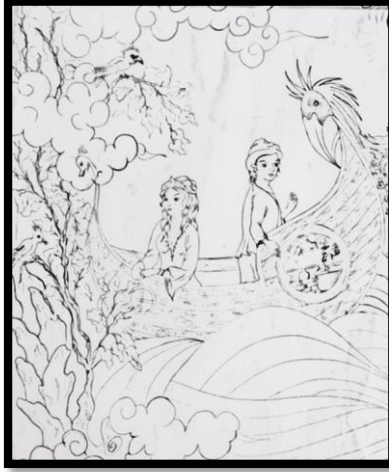


Resim 9. Karga Peri Masalı Sahne-8’in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, E.2019).

Sahne 8’de; Tek figürün bulunduğu bu sahnede, sarp kayalıklarla çevrili bir deniz ve içinde Peri Sultanın olduğu, küçük bir sandal betimlenmiştir. Kayalıklardan fıskıran ağaç dalları, kayığın henüz adadan uzaklaşmakta olduğunu gösterirken, Peri Sultan gözleri büyük gemide merak ve heves içinde betimlenmiştir. Kayalık ve deniz içine çizilen bulut tasvirleriyle hem diğer sahnelere doğal bir geçiş sağlamak hem de sahneye mistik bir hava kazandırılmak istenmiştir.

Sahne 9: Sandala binip gelen güzel kız gemiye çıkararak gezintiyeye başlamış. Bir de bakmış ki içinden ılık sular akan ışıl ışıl bir hamam, dayanamamış “Gelmişken bir banyo yapayım” diyerek hamama girmiş. Delikanlı, kız hamama girer girmez dümeni kırıp hızla açık denize doğru ilerlemiş. Kız hamamdan çıkıp güverteye geldiğinde ne görsün!

Ne peri kız arkadaşları ne de sarayının bulunduğu ada gözle görünmüyor, başlamış hiçkırı hiçkırı ağlamaya. Delikanlının yüreği burkulmuş ama ne çare! Kıza yönelip, “Korkmayın sultanım sizi çok iyi bir padişahın sarayına misafir olarak götürüyorum” demiş ve yol bitene kadar hiç durmadan yol almış.



Resim 10. Karga Peri Masalı Sahne-9'un Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 9'da; dış mekân çizimi için uygun görülen tasarımda, kuş başlı, büyük bir gemi güvertesinde biri Kuşçu Oğlan diğeri Sultan Peri olmak üzere iki figür tasarlanmıştır. Açık denizde olan geminin güvertesinde Sultan Peri başına gelen oyundan ötürü hüznü ve gözyaşı içerisinde görüntülenmiştir. Kuşçu Oğlan, Sultan Peri'ye oynadığı oyundan mahcup ve düşünceli bir tavır içinde betimlenmiştir. Sahnenin nerdeyse tamamını kaplayan ahşap gemi, dalgalı denizde yol alırken resmedilmiştir.

Gemi içindeki pencerelerin birinden, Sultan Peri'nin yıkandığı hamamdan bir görüntü verilmiştir. Küçük bir kayalıktan çıkarak gökyüzüne ulaşan geniş yapraklı bir ağaç ve ağacın dallarına konmuş biri Karga iki kuş figürü çizilmiştir. Açık denizin coşkun dalgaları arasında yol alan gemiyi, ağaç dalları arasından izleyen karga peri muzip bir biçimde görüntülenmiştir. Yer yer sahneyi çevreleyen bulut çizimiyle de sahne zenginleştirilmiştir.

Sahne 10: Gemi limana varınca, padişaha haber ulaşmış ve padişah, kızı hemen sarayına getirtmiş. Sultan Peri, fildişi sarayın önünden geçerken küçük kuş öyle güzel şakımış ki duyanlar aşka gelmiş. Sultan Peri kuşunun sesini ve kendisini nezaketle karşılayan yakışıklı padişahı görünce biraz olsun rahatlamış. Birbirlerini tanıdıkça seven Sultan Peri ve Padişah bir süre sonra evlenmişler. Vezir tüm bu olanlara haset ederek öfkesinden deliye dönmüş.



Resim 11. Karga Peri Masalı Sahne -10'un Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 10'da; İki insan biri hayvan üç figür çizimine yer verilen sahnede, Sultan Peri ve Padişahın karşılaşma anları betimlenmiştir. Sultan Peri'yi görür görmez ona tutulan genç padişah, elinde bir gül, Sultan Peri'ye doğru yürürken ayakta tasarlanmıştır.

Yakışıklı ve kibar padişahı gören Sultan Peri, korkularından arınmış, kendisine doğru gelen padişaha, sol elini uzatmış bir halde, ayakta betimlenmiştir. Sultan Peri'nin hemen sağında, fildişi sarayının bahçesindeki güllerin üzerine konmuş küçük kuş, sahibi olan sultan periyi görmenin verdiği sevinç ile şakırken görüntülenmiştir. Dumanla kaplı sahne zemini ile gizemli ve duygusal bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sahne 11'de; Aşkları dillere destan olan çiftin mutlulukları, Sultan Peri'nin hastalanması ile bozulmuş. Hiçbir ilaç fayda sağlamamış, sultan günden güne erimiş. Onu iyileştirecek tek ilaç çok uzaklarda periler adasında imiş. Durumu fırsat bilen vezir, Kuşçu Oğlanın başına yeni bir iş açmak için "hünkârım Kuşçu Oğlanı çağıralım, ilacı alıp getirsin" diyerek delikanlıyı huzura çağırtmış.

Olan biteni öğrenen delikanlı çaresiz tekrar gemiye binerek periler adasına yola koyulmuş. Bir süre sonra karga güverteye gelip konmuş ve oğlana "nereye gidiyorsun" diye sormuş. Bizim delikanlı olan biteni anlatınca karga "Sultanın sarayı adanın tam ortasındadır, sarayın kapısında iki aslan yatar, al bu tüyü, aslanların ağzına bu tüy ile vur, sana hiçbir şey yapamazlar" demiş. Delikanlı karganın dediği gibi gemiyi sahile bırakıp sultanın sarayını bulmuş ve aslanların ağzına tüy ile vurarak saraya kolayca girmiş. Sarayda karşısına çıkan perilere durumu anlatıp ilacı aldığı gibi hiç vakit kaybetmeden tekrar geldiği limana dönmüş.



Resim 12. Karga Peri Masalı Sahne -11'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 11'de; iç mekân tasarımı uygun görülen sahnede, üç insan ve iki hayvan figürü görülmektedir. Sahnenin merkezinde ipekli çarşaflar arasında, hasta yatağında yatan sultan peri resmedilmiştir. Yatağın sol yamacında, eşinin başucunda genç padişah sağ eli çenesinde sol eli çaresizce medet bekler bir vaziyette ayakta betimlenmiştir.

Sahnenin hemen üzerinde vezir öfke içinde, hain planını tasarlarken görüntülenmiştir. On birinci sahnenin sol alt köşesinden çıkarak dalları göğe ulaşan çınar ağacı, hem iç ve dış mekânı birbirinden ayırt edici bir unsur olarak, hem de soldaki sahneye geçişi sağlamak amacı ile çizilmiştir. Çınar ağacı üzerine tünemiş Karga Peri, kuşçu oğlana aslanları nasıl etkisiz hale getireceğini anlatırken görüntülenmiştir. Üç farklı zamanın verildiği sahne, oldukça sade bir çizimle aktarılmaya çalışılmıştır.

Sahne 12'de; Delikanlı elindeki ilaç şişesi ile padişah ve sultanın odasına koşmuş. Bu arada karga, sultanın açık penceresinden içeri süzülerek Kuşçu Oğlanın omzuna konuvermiş. Hastalığı ilerleyen Peri Sultan neredeyse ölmek üzere imiş ki ilacı içince birden can bulmuş ve eski sağlığına kavuşuvermiş. Gözlerini açıp ayağa kalkan sultan, karşısındaki delikanlının omzunda kargayı görünce, haykırmış “Seni hain mahlûk seni, sende hiç vicdan merhamet yok mu ki? Bu genç adamın başına bunca belayı sardın” demiş.



Resim 13. Karga Peri Masalı Sahne -12'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 12 de; İki insan biri karga üç figür görülmektedir. Masalda anlatıldığı üzere, Sultan Peri'nin şifa bulup ayağa kalmasıyla birlikte, karşısındaki delikanlının omzunda duran kargayı görme anı resmedilmiştir. Sultan peri biraz sinirli ve şaşkın bir tavırla kargaya söz söylerken görüntülenmiştir. Şaşkınlık ifadesi sağ elini ağzına götürmesi ile verilirken, sol elindeki yıldız ile sultan perinin sihirli gücüne işaret etmektedir.

Kuşçu oğlan olanları hayretle dinler bir konumda ayakta çizilirken, karga durumuna razı bir tavır içinde görüntülenmiştir. Zeminin çizgisel gölgelerle hareketlendirildiği sahnenin ufuk çizgisi dumanla verilmiştir.

Sultan Peri, Padişaha dönerek “Bu kuş benim eskiden peri hizmetçilerimden biriydi. Hatasından ötürü onu cezalandırarak kargaya dönüştürdüm” demiş. Sultan sonra kargaya dönerek “Bakıyorum beni hala seversin, ben de seni bağışlıyorum” demiş ki Sultan Peri kargayı eski haline dönüştürvermiş.

Tam bu anda karga ayın on dördü gibi güzel bir genç kıza dönüşüvermiş. Sultan'ın isteği üzerine Kuşçu Oğlan ve Karga Peri evlenmişler. Kötü kalpli hain vezir görevinden kovularak, yerine Kuşçu Oğlan vezir tayin edilmiş. Kötüler cezalandırılırken iyiler hep birlikte mutluluk içinde yaşamışlar. Onlar ermiş muradına, biz çikalım kerevetine.



Resim 14. Karga Peri Masalı Sahne -13'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).

Sahne 13'te; son sahnede, karga masalda bahsedildiği üzere ayın on dördü gibi güzel ve güler yüzlü bir genç kıza dönmüş. Dizleri üzerine oturmuş, ince belli ve uzun saçları belinden aşağı inmiş biçimde tasarlanmıştır. Kaz perinin sol elinde tuttuğu kuş tüyü ve başından aşağı dökülen tüyler, tutsak olduğu karga bedeninden kurtularak, insan bedenine kavuşmasına vurgu yapmak için çizilmiştir.

Sonuç

Araştırmada bir Türk masalı olan Karga Peri masalına görsel bir kimlik kazandırılmak istenmiştir. Masalların genellikle küçük yaş çocuk guruplarına hitap ettiği bilinmektedir. Ancak Türk masaları içerdiği konular, olay örgüsü ve kahramanlar bakımından, yediden yetmiş okuyucu veya dinleyici bulabilecek zenginlikte eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu masalın anlatımı ve tasarımı hedeflenen amaç; Karga Peri masalının yalın anlatımı ve görsel yorumu ile daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmaktır. Kendi kültürümüzün motifleriyle donatılmış, Türk masallarını, genç nesille anlatmak ve aktarmak oldukça önemlidir. Atalarımızın eşsiz hayal güçlerinin ürünü olan Türk masalları; zaman, mekân, kahramanlar ve sıra dışı yaratıklarla dolu, kapağının açılmasını bekleyen bir sanduka gibidir. Bize de sadece bu sandukayı aralamak düşmektedir.

Bu makaleyi yazma amaçlarımızdan birisi de yabancı masallar ve onların kahramanlarının bilinirliği karşısında hak ettiği değeri bulamayan, köklü ve zengin kültürel mirasımız olan, Türk masalları ve içinde barındırıp, taşıdığı değerler açısından toplumu bilinçlendirerek, bu konuda hassasiyet ve farkındalık oluşturmaktır.

Kaynakça

- Aksel, M. (2016). *Masal ve Resim*. (Hazırlayan, Beşir Ayvazoğlu). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Boratav, P.N. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Demir, N. (2017). *Anadolu Türk Masallarından Derlemeler*. Ankara: Mega Basım Yayın San. Ve Tic. A.Ş.
- Durbilmez, B. (2017). *Gelenekli Türk Anlatıları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Oğuz, M.Ö. (2004). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kaunos, I. (2016). 44 Türk Masalı. (Çev. Ozan Mızrak). İstanbul: Nefes Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (2016). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akça Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2018). *Masal Araştırmaları II*, Ankara: Akça Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Resim 1.** Karga Peri Masalının 60x60cm Ölçülerinde eskiz kâğıdına üzerine minyatür kompozisyon tasarım çizimi (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 2.** Karga Peri Masalı Sahne- 1'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 3.** Karga Peri Masalı Sahne -2'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 4.** Karga Peri Masalı Sahne -3'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 5.** Karga Peri Masalı Sahne-4'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 6.** Karga Peri Masalı Sahne-5'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 7.** Karga Peri Masalı Sahne -6'nın Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 8.** Karga Peri Masalı Sahne-7'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 9.** Karga Peri Masalı Sahne-8'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 10.** Karga Peri Masalı Sahne- 9'un Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 11.** Karga Peri Masalı Sahne -10'un Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 12.** Karga Peri Masalı Sahne- 11'in Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 13.** Karga Peri Masalı Sahne -12'nin Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).
- Resim 14.** Karga Peri Masalı Sahne -13'ün Minyatür Tasarımı (Bayrak Kaya, 2019).



METAL KİLİNİN SANATSAL ALANDA YENİDEN VAR OLUŞU: BİR SOSYAL İNOVASYON OLABİLİR Mİ? THE PRE-EXISTENCE OF METAL CLAY ON THE SCOPE OF ART: CAN BE A SOCIAL INNOVATION?

Nesrin YEŞİLMEN

Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Takı ve Tasarım Bölümü
Asist. Prof., Mardin Artuklu University, Faculty of Fine Arts, Department of Jewelry Design

nesrinyesilmen@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org//0000-0002-8179-9728>

Gülşen KAYA OSMANBAŞOĞLU

Doç. Dr., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Siyaset ve Sosyal Bilimler Bölümü
Asist. Prof., Ankara Social Science University, Department of Politics and Social Science

gulsen.kaya@asbu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org//0000-0002-1793-717X>

Atf/Citation

Yeşilmen, N, Kaya Osmanbaşoğlu G. (2020). “Metal Kilinin Sanatsal Alanda Yeniden Var Oluşu: Bir Sosyal İnovasyon Olabilir Mi?”. *Sanat Dergisi*, (36), 263-274.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.772596>

Öz

Bu çalışma, sosyal inovasyon ve sosyal girişimcilik kavramlarını açıkladıktan sonra teknolojik yenilikler ile farklı sanatsal yaklaşımların bir araya getirilmesinden sosyal inovasyon örneği oluşturulabilir mi sorusuna metal kili örneği üzerinden cevap aramaktadır. Bu yapılırken, sosyal inovasyonun yenilik ile toplumsal faydayı bir araya getiren yanı irdelenecek ve yenilikçi sanatsal yaklaşımlardan bir tanesi olarak metal kilinin sanatsal alanda kullanılmasının nasıl bir toplumsal faydaya dönüştürülebileceği incelenecektir. Sosyal inovasyon kavramının sanata yansımaları son yıllarda dünya literatüründe yer bulmaya başlamış fakat Türkiye’de yer alan literatürde ihmal edilen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir asır önce takı denince akla ilk gelen malzemeler değerli madenler ve değerli süs taşları olurken 21. yüzyıla gelindiğinde bu bakış açısının değiştiği görülmektedir. Malzeme ve

Abstract

After explaining the concepts of social innovation and social entrepreneurship, this study seeks to answer the question by metal clay sample whether social innovation can be created by combining technological innovations with different artistic approaches? In this process, the aspect of social innovation, which brings innovation and social benefit together, will be examined and as an innovative artistic approach, it will be examined how the use of metal clay in artistic field can be transformed into a social benefit. Reflections on art of the concept of social innovation has begun to find a place in world literature in recent years, but is located in an area neglected in the literature in Turkey emerges.

A century ago, when the word jewelry was mentioned, the first materials that come to mind were precious metals and precious ornamental stones, while it is seen that this perspective has changed in the 21st century. The discourse

teknik geri plana atılmış takının söylem dili daha önemli hale gelmiştir. Kültürel mirasın sanatsal düzeyde korunmasının ve dönüştürülmesinin bir aracı olarak metal kilinin kullanım alanındaki yeniklerin, sosyal inovasyon kavramı ekseninde incelenebileceği önerilmektedir. Ayrıca çalışmada metal kili ve geleneğimizin bir parçası olan nakışların bir arada kullanıldığı takılardan örnekler verilecektir.

Anahtar kelimeler: Sosyal İnovasyon, Metal Kili, Sanat, Takı

language of jewelry has become more important, with the material and technique in the background. It is suggested that the use of metal clay as an agent of the preservation and transformation of cultural heritage at the artistic level can be examined under the axis of the concept of social innovation. Besides, in the study, examples of jewelry in which metal clay and embroidery, which is a part of our tradition, are used together will be given.

Key words: Social İnnovation, Metal Clay, Art, Jewelry

Giriş

Metal kilinin sanatsal alanda yeniden var oluşunun bir sosyal inovasyon olup olmadığının inceleneceği bu çalışmada, öncelikle sosyal inovasyon ve sosyal girişimcilik kavramlarının kısaca açıklaması yapıldıktan sonra, sanat alanında dünya üzerinde yapılan sosyal inovasyon uygulamalarına kısaca değinilecektir. Sonrasında, metal kilinin sanatsal alanda kullanımının bir sosyal inovasyon olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği araştırılacaktır.

İnovasyon ilk etapta daha teknoloji tabanlı yeniliklere işaret etse de, gittikçe literatürde önemli yer bulan sosyal inovasyon kavramı, Mulgan'ın ifadesiyle (2006: 146) sosyal ihtiyaçların karşılanması motivasyonu ile yapılan yenilikçi faaliyet ve hizmetleri işaret etmektedir. Bu tanım, toplumsal sorunların çözümüne yönelik geliştirilen yöntem ve araçları da içermektedir. Burada kritik olan noktalardan bir tanesi, kâr amacı güdüp gütmeme üzerine yoğunlaşmaktadır. Kimi düşünürler kâr amacı gütmemeyi sosyal inovasyon için bir *sine qua non* (olmazsa olmaz) olarak görürlerken, diğer taraftan kimi bilim insanlarına göre de pozitif yönde ve kayda değer toplumsal etki yaratması koşulu ve toplumsal sorunlara dokunma motivasyonu ile yapılan faaliyet ve süreçler sosyal inovasyon bağlamında ele alınmaktadır. Zira bu makalede de benimsenen ikinci görüşün önemsendiği prensiplerden bir tanesi de sürdürülebilirliktir. Sosyal inovasyon faaliyetlerinin sürdürülebilir olması için finansal anlamda kendi kendine yeterli olacak biçimde tasavvur edilmesi istenen bir özellik olarak görülebilir.

Sosyal inovasyonu kim yapar? Sorusu da kendi içinde önem taşıyan bir sorudur. Zira sosyal girişimci olmadan sosyal inovasyon olmaz. Sosyal girişimci, sorunu tespit eden, bu sorun ekseninde yenilikçi fikir geliştiren ve bu fikri ürüne ya da çıktıya dönüştürdükten sonra piyasa ile buluşmasını sağlayan kilit kişidir. Literatüre bakıldığında, sosyal girişimci kendisinin ticari aktivite ile iştigal edip etmediğinden bağımsız olarak, toplumsal sorunların çözümüne katkı sunan ve toplumsal değişime destek olarak sosyal inovasyonu kullanan kişi olarak görülmektedir (Martin ve Osberg, 2007'den akt. Nicholls, 2010: 611). Her ne kadar başlarda sosyal girişimcilik kâr amacı gütmeyen işlerle ilintilendirilse de Lasprogata ve Cotten'e göre; zaman içinde bu kavram daha kapsamlı olarak ele alınmaya başlanmıştır (2003: 67). Leadbeater sosyal girişimcinin "sosyal" olma boyutlarını açıklarken, bu aktivitenin sosyal kabul edilmesi

için iyi hissetme ve refahın artırılması, ilişkiler, güven gibi sosyal kapital formlarının kullanılmasını ve kimi zaman lokal olma ve coğrafi özellikleri barındırma gibi özellikler taşıdığını ifade etmiştir (1997: 11). Sosyal inovasyon, toplumsal meselelerin çözümüne yönelik farklı süreçler, fikirler ya da yöntemler geliştirirken, sosyal girişimci ise bu yenilikleri pazar ile buluşturan kişidir.

Sosyal inovasyon kavramının sanata yansımaları da son yıllarda dünya literatüründe yer bulmaya başlamış fakat Türkiye’de yer alan literatürde ihmal edilen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal inovasyonun yalnızca sosyoekonomik alanla ilişkili olmadığını öne süren Tremblay ve Pilati (2013: 69-72), yaratıcı sektörlerde de sosyal inovasyonun oldukça doğru biçimde oluşturulup, uygulanabileceğini öne sürmüştür. Montreal’de yer alan Tohu bölgesini örneklem olarak seçen Tremblay ve Pilati, kişilere aidiyet veren fakat ekonomik açıdan geri kalmış kültürel alanların aynı zamanda gelir getirici faaliyetlerle buluşturulmasının ve yaratıcı sınıfların ilgisine mazhar olacak biçimde yeniden tasarlanmasının önemli olduğuna vurgu yapmışlardır (2013: 69-72). Her yıl 5000 civarında kişinin katıldığı, sanatsal faaliyetlerin sergilendiği, kültürel etkinliklerin düzenlendiği ve bölge sakinlerinin de sanatsal yetenekleri ve katılımları ile Tohu, bir yaratıcılık ekosistemi oluşturarak aynı zamanda ekonomik geri kalmışlık ile sosyal inovasyon ekseninde mücadele etmiş ve derin kültürel farklılıkların toplumsal entegrasyon yolu ile yatıştırılmasını sağlamıştır (Tremblay ve Pilati, 2013: 74). Mumford ise 2002 yılında yayınlanan eserinde, sanat ile ilgilenenlerin ve sanat öğrencilerinin sosyal inovasyon kavramına aşina olmadıklarından hareketle, Benjamin Franklin’in sanatının sosyal inovasyon alanı ile ilişkisine değinmiştir. Mumford, Franklin’in toplumsal ihtiyaçları tanımladıktan sonra, kolay uygulanabilir stratejiler geliştirdiğini ve geliştirdiği ürünlerin ya da yaratıcı çalışmaların yeni bir sosyal ilişki ya da kurumsal yapının gelişmesine ya da doğrudan toplumsal bir etki oluşturmaya neden olduğunu belirtmektedir (Mumford, 2002: 24). Franklin’in geliştirdiği on yenilikten biri olarak incelenen, metal para yerine kâğıt paranın düşünülmesi ve tedavüle sunulması, farklı materyallerden yeni ürünlerin geliştirilerek sosyal inovasyon yapılmasına güzel bir örnektir (Mumford, 2002: 259). Greene 1995 yılında yaptığı çalışmada, sanat dallarının toplumsal farklılıkları anlamada, toplumun ön kabullerini ya da tabularını dönüştürmede ve kültürel değerlerin yeni nesillere aktarımında önemli bir rol oynadığını belirtmiş ve sanatın yeni türlerin, yeni öğelerin ve yeni materyallerin farklı sunumlar geliştirilmesi yolu ile toplumsal dönüşüme yardımcı olduğunu vurgulamaktadır (1995:9). Bu makalede ortaya konan hali ile sanatçı yenilikçi yorumların aynı zamanda bir kültürel mirası koruma ve geçmişten kopuşu önleme aynı zamanda ekolojik ve sürdürülebilir bir sanat anlayışının geliştirilerek, doğa dostu yöntemlerin geliştirilmesi bağlamı açısından sosyal inovasyon olarak yorumlanabileceği öne sürülmektedir.

1. Sanatta Yenilikçi Yorumlar

Kemik ve taşlarla başlayan takının serüveni, kullanıldığı toprakların kültür ve medeniyetine göre şekillenerek bugün tarihsel belge niteliği taşıyan bir çeşit kültür aktarıcısı olmuştur. Kazılarda elde edilen buluntulardan takıların statü, büyü, tılsım, ayin, ritüel, korunma ve süslenme gibi çeşitli nedenlerle kullanıldığı görülmektedir. Özellikle antik dönemlerde takılar statü ve kimlik belirleyici olarak önemli rol

oynamışlardır. Örneğin “Halifeler ya da hükümdarlar çeşitli mühür yüzükler yaptırarak bunları gerektiğinde kullanmışlardır. Mühür işlevi gören hükümdar yüzükleri, onu taşıyan kişinin sahip olduğu siyasî iktidarı, gücü ve hâkimiyeti sembolize etmiş; hükümdar yüzüğü/mühür yüzük, hükümdarlık alâmetlerinden biri olarak kabul edilmiştir” (Oruç, 2017: 342). Ancak bugüne geldiğinde teknolojik yenilikler ve farklı sanatsal yaklaşımlarla birlikte takının salt süslenmekten ya da statü simgesinden öte bir boyut kazandığı söylenebilir. Bu bağlamda takıda kullanılan malzeme ve teknik çeşitlilik geleneksel yöntemlerin dışına çıkabilmiştir. Böylece takı bir çeşit sanat aracı olarak görülebilmekte ve kavramsal bir boyut kazanabilmektedir.

Bir asır önce takı denince akla ilk gelen malzemeler değerli madenler ve değerli süs taşları olurken 21. yüzyıla geldiğinde bu bakış açısının değiştiği görülmektedir. Malzeme ve teknik geri plana atılmış takının söylem dili daha önemli hale gelmiştir. Takıda anlatıyı güçlü kılabilecek keçe, ip, plastik, kemik, organik ve inorganik malzemeler bir alternatif oluşturmuştur. Her ne kadar klasik ve geleneksel takı yapım yöntemleri devam etse de sanat alanındaki kırılmalar ve değişen sanat algısı takıyı etkilemeyi başarabilmiştir.

Kerry Howley alternatif malzeme ve geleneksel etkilerle takı yapan çağdaş takı sanatçılarından biridir. Çalışmaları gümüş, altın ve demir gibi alışagelmış malzemelere gönderme yapmaktadır. Takılarında insan saçını kullanan sanatçı, formlarında geleneksel süsleme sanatlarında bulunan desenlerden esinlenmektedir. Takının merkezinde bulunan “hatayı” motifi geleneksel İslam sanatlarında kullanılan önemli motiflerden biridir (Görsel 1). Sanatçı saç telinden yapmış olduğu çalışmalarla bedenimizin bir parçası iken hoşlandığımız ve gurur duyduğumuz bir şeyin bedenden ayrılınca sevimsiz ve iğreti bir hal alma durumunu-kullanmıştır. Atık saç telleri aşına olduğumuz geleneksel motiflerle birlikte tekrar albenisi olan sevimli bir malzeme gibi gösterilmeye çalışılmıştır (Kerry Howley, Erişim Tarihi: 15.06.2019).



Görsel 1. Kerry Howley'e ait Saç Telleri Kullanılarak Yapılmış Kolye

Xiaodai Huang'da takılarında alternatif malzeme kullanan önemli sanatçılardan biridir. Ulusal ve uluslararası platformlarda önemli sergilerde yer alan sanatçı takı alanında yapılan birçok yarışmada derece almayı başarmıştır. Huang mekanik estetik bir

yaklaşım ile zihninde oluşturduğu biyolojik mücevherleri, üç boyutlu yazıcıları kullanarak üretmektedir. Sanatçı takılarını, çevre kirliliğine dikkat çekmek için yaptığını ifade etmektedir (Xiaodai Huang, Erişim Tarihi: 07.09.2020). Reçine, plastik, altın ve süs taşlarını bir arada kullanan sanatçı takı sanatında alternatif bir söylem oluşturabilmiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Xiaodai Huang'a Ait Broş, 2016

Paula Isola ise takılarında porselen ve kâğıt kullanımı ile dikkat çeken sanatçılardandır. Takı tasarımı, grafik, fotoğraf ve seramik alanlarında aldığı eğitimleri takı alanında tek bir potada eriterek, kendine ait bir takı dili oluşturmuştur. Farklı malzemeleri bir arada kullandığı takıları ulusal ve uluslararası takı platformlarında sergilenmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Paula Isola'a Ait Broşlar, 2018

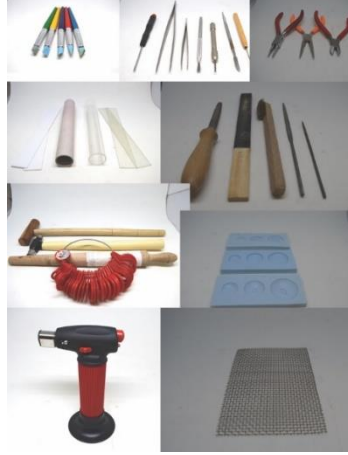
1.1. Takıda Alternatif Malzeme Olarak Metal Kili

Takılar, bir çeşit endüstri ürünü ve yatırım aracı olarak görülürken 21. yüzyılda sanat alanında sıklıkla kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan takılarda malzeme sınırı ortadan kalkmış, değişik ve yeni malzeme denemelerinin sayısı artmıştır. Bu yüzyılın yeni takı malzemelerinden biri de metal killerdir. 90'lı yılların başında Mitsubishi Materials Japonya'da kurdukları bir son teknoloji fabrikada mikroçiplerde kullanılmak üzere yüksek oranda rafine edilmiş altın üretmeye başlamışlardır. Konunun uzmanı olan Dr. Morikawa, üretilen bu altının daha farklı yerlerde de kullanılabileceği düşüncesinden yola çıkarak metal kilinin bulunmasındaki ilk adımı atmışlardır. Metal kili ile neredeyse 5000 yıllık geçmişe sahip metal işleme tekniklerini bir kenara bırakarak tıpkı seramik kili gibi elle şekillendirme olanağı sunmaktadır ve bu takı sanatı için büyük bir buluştur (McCreight, 2006: 7). Metal kili içerisinde metal tozu, saf su ve organik bağlayıcılar bulundurmaktadır. Metal hamuruna dönüşen içerik ile elle ya da kalıplarla her şekil verilebilmektedir. Metal killeri, üç boyutlu şekillendirme yapılabilen diğer bütün killer gibi birçok yöntemle modle edilebilir. Şekillendirme yapmak için metal kilinin farklı formlarından yararlanılabilir. Metal killeri, plastik formda, şırınga içinde, pasta şekline kullanılabilir. Hatta metal kili kütle halinde kurutulduktan sonra bir taş ya da ağaç gibi oyulabilmektedir. Metal kilinin plastik hali en yaygın kullanım şeklidir. Çünkü plastik kıvamda olan kil elle şekillendirilmeye en uygun haldedir. Yuvarlanabilir, rulo yapılabilir, kesilebilir, ekleme-çıkarma yapılabilir ve doku verilebilir (Görsel 2- 3)



Görsel 4-5. Plastik ve Sıvı Kıvamda Metal Kili Örnekleri

Her sanat alanında olduğu gibi metal kili ile de çalışırken bazı özel el aletleri ve ekipmana ihtiyaç duyulmaktadır (Görsel 4). Ancak metal kili ile çalışmanın en büyük avantajlarından biri çok ufak bir alanda bile çalışılabilmesidir. Küçük bir oda ya da aile odasının bir köşesi çalışma alanınız olabilmektedir. Önemli olan çalıştığınız ortamın çok kuru olmaması ve çeşitli iklimlendirme cihazlarının çalışmıyor olmasıdır. Ayrıca iyi bir aydınlatma ve havalandırma metal kili için önemlidir.



Görsel 6. Metal Kili İle Takı Yapımında Kullanılan Malzemeler

Metal kili ile takı yapılırken en önemli ekipman metal kili fırınlarıdır. Metal kili fırınlarının maksimum 1100 C ısıya ulaşabilmesi gerekmektedir. Piyasada bulunan, seramik ve cam sanatında da kullanılan çok sayıda ufak fırınlardan biri metal kilinin pişirilmesi için yeterli olacaktır (Görsel 5).



Görsel 7. Metal Kili Fırını

2000'li yılların ardından dünyada hızla yayılmaya başlayan metal kili takıda sıkça tercih edilen bir malzeme olurken ülkemizde bu malzemeyi kullanan çok az sayıda sanatçı bulunmaktadır. Malzemenin seri üretime uygun olmaması ve tamamen elle şekillendiriliyor olması tercih edilmeme nedenlerinin başında gelmektedir. Genellikle tek ve tasarım takılar yapmayı tercih edenler tarafından kullanılmaktadır. Fatma Nur Bayraktar ülkemizde metal kilini tercih eden sanatçı ve eğitimcilerden biridir. Halen Metal Killeri, Mücevherde Mum Modelaj ve Cam Mineleme alanlarında atölye programlarını sürdürmekte, koleksiyonlar tasarlayıp üretmekte, sergiler düzenlemekte

ve danışmanlık yapmaktadır. Bayraktar akademik eğitimine Altınbaş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı'nda devam etmektedir (Metal Kili ile Uygulamalı Takı Tasarım Atölyesi, Erişim Tarihi: 07.09.2020). Takılarında metal kili ile birlikte mine tekniğini tercih etmesi ile dikkat çeker (Görsel 8).



Görsel 8: Fatma Nur Bayraktar'a ait Metal Kili ve Mine Kullanılarak Yapılmış Takı

1.2. Metal Kilinden Sosyal İnovasyona

Birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Anadolu zengin bir kültür oluşturmuş bunun sonucu olarak yaşam biçimlerinin ve geleneklerin aktarılmasında önemli yere sahip olan el sanatları ortaya çıkmıştır. El sanatları halkların günlük yaşantısının bir göstergesi ve aktarıcısı olarak kullanılmıştır. *“İnsanlar ilk olarak örtünmek, korunmak ve beslenmek amacıyla el sanatlarının ilk örneklerini ortaya koymuşlardır. Daha sonra gelişerek çevre şartlarına göre değişim gösteren el sanatları; ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtır hale gelerek ‘geleneksel’ vasfını kazanmıştır”* (Hünerel ve Er, 2012: 181). Geleneksel olarak kültürümüzde var olan ve bugün kaybolmaya yüz tutmuş birçok el sanatımız bulunmaktadır. Halı -kilimler, çiniler, takı teknikleri, iğne oyaları, nakışlar ve danteller bu sanatlardan sadece birkaçıdır. Geçtiğimiz 20 yıla kadar neredeyse her genç kızın çeyizinde bulunan ve her evde kullanılan bu el sanatları ürünleri, günümüzde teknolojinin gelişimi, değişen hayat standartları ve kültürel algı değişiklikleri nedeni ile kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu bağlamda metal kili ile kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarının birlikteliği sosyal inovasyon örneği olarak verilebilir. Bu yöntem ile sanatsal ürünler kültürel mirasın taşıyıcısı olarak öne çıkmakta ve geçmişten kopuşun önüne geçmektedir. Modernleşmenin artması ile gelişen yaşam standartlarına paralel olmayacak şekilde depresyon oranları artmış, kişilerin aidiyet duyguları zayıflamıştır. Bir iki nesil arasında iletişim kurmak güçleşmiş, kişilerin kültürel mirasları ile farkındalıkları ve sahiplenicilikleri azalmıştır. Bu makalede öne sürülen yöntem ile kişilerin kültürel aidiyetlerinin güçlenmesi ve geçmişten bugüne sanatsal ürünlerin inovatif bir dizayn ve son ürün ile taşınması sağlanacaktır.

Konunun sosyal inovasyon alanına uygun başka bir boyutu ise sürdürülebilirliği ve çevre dostu üretim sürecidir. Günümüzde çevresel kaynakların hızla kirletilmesi ve yeniden kullanma eğiliminin yeterince benimsenmemesi başka bir sorun alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Temiz ve çevreye duyarlı üretim süreçlerinin geliştirilmesi, yeniden kullanma yolu ile sanatsal değerlerin günümüze yenilikçi yöntemlerle aktarılması önem taşımaktadır. Bu makalede öne sürülen yöntem ile çevreye zararlı maddeler üretim süreçlerinin dışında tutulmaktadır. Metal kili kolay işlenebilmesinin yanı sıra farklı malzemelerle kullanılarak sanatta alternatif bir dil oluşturmaktadır. Bu malzemeler sanatçının hayal gücüne ve tasarım yöntemine göre değişebilmektedir. Bu çalışmada ise metal kili ve geleneğimizin bir parçası olan nakışların bir arada kullanıldığı takılardan örnekler verilecektir.

Metal kili ile birlikte kanaviçe nakışların kullanıldığı takı serisi Bellek Serisi olarak adlandırılmıştır. Bu seride, günümüzde terk edilmeye yüz tutmuş, eskiden evlerin vazgeçilmezi olan nakış, çağdaş sanatta kültürel bir bellek oluşturmak amacı ile yeniden kullanılmıştır. Nakışlar, örf, gelenek ve anelerimizin, renkleri ve ipliklerle aktarılmış halidir. Nice annelerin kızları için, her zorluğa ve yokluğa rağmenilmek işlemek işlediği nakışların her biri ayrı bir dünyayı ve ayrı bir hikâyeyi anlatır. Nakışlar annenin evladına öğüdü ve mirasıdır. Sanatçı ise metal kili ile elde ettiği tasarımlarında bir yaşamışlığı olduğu ve geçmişin aktarıcısı olduğu için daha önceden kullanılmış, sandıklarda çürümeye terk edilmiş nakışları kullanmıştır (Görsel 6).



Görsel 9. Nakış Kullanımına Ait Örnekler, Nakışlı Parçalar, Perçin, Metal Kili, 2018

Eski ve hikâyesi olan kanaviçeler desenlerin yoğun olduğu kısımlardan kesilerek biriktirilmiştir. Ardından reçinenin bağlayıcı ve saydam özelliğinden yararlanılarak metal kili ile birleştirilmiştir (Görsel 7).



Görsel 10. Metal Kili ve Nakış Birlikteliğinde Kolye Tasarımı, Metal Kili, Reçine ve Nakış Parçaları, 2018

Metal kili ile kullanılan reçine kuruduktan sonra hava ile teması olmadığından çürümek üzere olan nakışların korunmasında önemli rol oynamaktadır. Saydam ve şeffaf olması ise nakışları her ayrıntısına kadar görünür kılmaktadır (Görsel 8). Böylece takıyı kullanan kişi nakışlarla bir bağ kurabilmektedir. Aşına olduğumuz nakışların gerçek kullanım alanının dışında farklı bir şekilde kullanılmış olması tasarımı özel kılan nedenlerden biridir.

Kültürel miras denince akla büyük ölçekli ulusal ve uluslararası projeler vasıtası ile bir takım kadim kültürel öğelere sahip çıkılması akla gelmektedir. Oysa kültürel mirasa sahip çıkmanın birden fazla yolu bulunmaktadır. Devlet ya da uluslararası güdümlü projelerin yanında, mikro ölçekte başlatılacak ve yaygınlık kazanması sağlanacak inisiyatiflerin desteklenmesi bu minvalde önem taşımaktadır.



Görsel 11. Metal Kili ve Nakışların Birlikte Kullanıldığı Kolye Ve Yüzük Örneği, Metal Kili, Reçine, Perçin, 2018

Sonuç

Toplumsal meselelerin çözümüne yenilikçi bir çözüm üretme fikrine dayanan sosyal inovasyon kavramı, dünyada gittikçe önemsenen bir alan olarak karışımıza

çıkılmaktadır. Sağlık, spor, eğitim, göç, şehirleşme, mimari ve tasarım gibi alanların kapsamında incelenen bu kavramın, bahsedilen alanların ötesine taşarak, sanat alanında da anlam bulduğu öne sürülebilir. Şehirlerin sanat dostu olarak tasarlanmasından, sanatta yeni malzemeler kullanılmasına kadar birçok konu uluslararası literatürde sanat alanında sosyal inovasyon olarak kabul görmeye başlamıştır. Ne var ki ülkemizde bu yaklaşım henüz yeterince çalışılmamıştır. Kültürel mirasın bir taşıyıcısı olarak kabul edilen sanatın, yenilikçi ve ekolojik üretim metotları ile geleneğin harmanlanarak yeni ürünlere dönüştürülmesi bu bağlamda önemli bir yeniliktir. Geleneğin geleceğe taşınarak, kaybolmasının önlenmesi ve geleneksel kullanım alanlarının dışına taşınarak, metal kili ile reçine içine hapsedilmiş motiflerin ileriki jenerasyonlara aktarımı bu anlamda önemli bir sosyal inovasyon alanı olmaya adaydır. Gelecekte farklı üretim yöntemlerinin harmanlanması ile çeşitlenebilecek olan bu durum, sanatın kültürel mirasa özgün ve inovatif yöntemlerle sahip çıkmasının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Greene, M. (1995). *Releasing The Imagination: Essays on Education, The Arts, and Social Change*. Jossey-Bass.
- Hünerel, Z. S., & Er, B. (2012). “Halk Kültürünün Tanıtılmasında El Sanatlarının Yeri ve Önemi”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 179-190.
- Lasprogata, G. A., & Cotten, M. N. (2003). “*Contemplating Enterprise: The Business and Legal Challenges of Social Entrepreneurship*”. *Am. Bus. LJ*, 41, 67.
- Leadbeater, C. (1997). *The Rise of The Social Entrepreneur* (No. 25). Demos.
- Martin, R. L., & Osberg, S. (2007). *Social Entrepreneurship: The Case for Definition*.
- McCreight, T. (2006). *PMC Decade: The First Ten Years of Precious Metal Clay*. Hong Kong: Brynmorgen Press.
- Mulgan, G. (2006). “The Process of Social Innovation. Innovations: Technology, Governance, Globalization”, 1(2), 145-162.
- Mumford, M. D. (2002). “Social Innovation: Ten Cases from Benjamin Franklin”. *Creativity Research Journal*, 14(2), 253-266.
- Nicholls, A. (2010). “The Legitimacy of Social Entrepreneurship: Reflexive Isomorphism in a Pre-Paradigmatic Field”. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 34(4), 611-633.
- Oruç, Z. (2017). “Selçuklularda Bir Hâkimiyet Alâmeti Olan Mühür-Yüzük ve Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(54).
- Tremblay, D. G., & Pilati, T. (2013). “Social Innovation Through Arts and Creativity. The International Handbook on Social Innovation: Collective Action”, *Social Learning and Transdisciplinary Research*, 67-79.

İnternet Kaynakça

<http://www.kerryhowley.co.uk/index.php?pageid=2>, (Erişim Tarihi: 15.06.2019).

Xiaodai Huang, <https://klimt02.net/jewellers/xiaodai-huang>, (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

Metal Kili ile Uygulamalı Takı Tasarım Atölyesi,
https://www.istanbultasarimmerkezi.org/metal-kili-ile-uygulamali-taki-tasarim-atolyesi_L48.html, (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://artstormer.com/2011/09/10/chest-hair-jewelry-by-kerry-howley/>, (Erişim Tarihi: 15.06.2019).

Görsel 2. <https://klimt02.net/jewellers/xiaodai-huang>, (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

Görsel 3. <https://klimt02.net/jewellers/paula-isola>, (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

Görsel 4-5. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi

Görsel 6. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi

Görsel 7. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi

Görsel 8. https://www.istanbultasarimmerkezi.org/metal-kili-ile-uygulamali-taki-tasarim-atolyesi_L48.html, (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

Görsel 9. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi

Görsel 10. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi

Görsel 11. Nesrin Yeşilmen Kişisel Arşivi



SANATÇI ENGİN GÜNEY’İN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI METAFORLAR VE ANLAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELENME AN INVESTIGATION ON THE MEANINGS AND ITS METAPHORES USED IN ARTIST ENGIN GUNEY’S PICTURES

Ruhi ÇAY

Arş. Gör., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Research Assistant, Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Education, Department of Fine Art
ruhi.cay@erdogan.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4587-0918>

Meltem DEMİRCİ KATIRANCI

Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi
Associate Professor Dr. Gazi University, Faculty of Gazi Education, Department of Fine Art,
Painting

meltemk@gazi.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8323-8502>

Atf/Citation

Çay, R, Demirci Katıranca, M. (2020). “Sanatçı Engin Güney’in Resimlerinde Kullandığı Metaforlar ve Anlamları Üzerine Bir İnceleme”. *Sanat Dergisi*, (36), 275-298.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.779949>

Öz

Değişen dünya düzeni, teknolojik gelişmeler, yeni medyatik ortamlar, yeni tekno-kültür ve tekno-konformist yapıların oluşması sanatın içeriğini değiştirmiştir. Zaman ve mekan ile bağlantılı olarak sanat anlayışındaki değişkenliklerin, sosyokültürel süreçlerle paralellik gösterebileceğini ifade eden sanatçı Engin Güney, yeni medya teknolojilerinin gelişimi ve tekno-kültürel değişimlerin, sanatın içerik ve ifade ediliş biçimini etkilediğini nitelendirmiştir. Karışık teknikte eserler üreten Güney, toplumdaki kültürel değişimi, kimlik bunalımını, sanal ortamların insanları sürüklemiş olduğu psikolojik durumu eserlerinde incelemiştir. Bu bağlamda araştırmada, Güney tarafından “çıkımlara doğru, dijitalizasyon” serileriyle oluşturulmuş eserlerdeki metaforların belirlenmesi ve metaforların

Abstract

The changing world order, technological developments, new media environments, new techno-culture and the formation of techno-conformist structures have changed the content of art. Stating that the variations in the understanding of art in connection with time and space may be parallel to sociocultural processes, the artist Engin Güney described that the development of new media technologies and techno-cultural changes affect the content and expression of art. Güney, who produces works in mixed techniques, examined the cultural change in society, the identity crisis, and the psychological situation that virtual environments have dragged people in his works. In this context, in this research, it was aimed to determine the metaphors in the works created by the series " towards

hangi düşünceyle kullanıldıklarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca Güney'in eserlerinde saptanan metaforlar ve anlamlarının farklı sanatçıların eserlerindeki benzer metaforlar ile karşılaştırılarak nitelendirilmesi hedeflenmiştir. Araştırmada, nitel araştırma desenlerinden durum çalışmaları deseni kullanılmıştır. Araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış sorulardan elde edilerek betimsel analiz ile yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda Güney'in, teknolojik gelişmeye bağlı olarak toplumun kültürel değişimindeki psikolojik yapısı, manevi değerlerin azalması, sanal ortamlara olan bağlılığın artması gibi durumları "karınca, insan, labirent, 1-0" metaforları aracılığıyla ifade ettiği belirlenmiştir. Metaforlar farklı anlamlar taşıırken hepsinin ortak özelliği birey ve toplumu esas almasıyla ön plana çıkmıştır. Bu noktada sanatçı, yaptığı çalışmalarda günümüzün toplumsal problemleri üzerine yoğunlaşarak sanatçı ve toplum arasındaki bağın önemine vurgu yapmıştır.

Anahtar kelimeler: Engin Güney, Dijitalizasyon, Yeni medya, Metafor, Nitel Araştırma

deadlocks, digitalization " by Guney and to reveal with which idea the metaphors were used. In addition, it is aimed to characterize the metaphors and their meanings determined in the works of the Güney by comparing them with similar metaphors in the works of different artists. The case studies design, one of the qualitative research designs, was used in the study. The research data were obtained from semi-structured questions and interpreted with descriptive analysis. As a result of the research, it was determined that Güney expresses situations such as the psychological structure of the cultural change of the society, decrease in spiritual values, increase in dependence on virtual environments depending on the technological development through the metaphors "ant, human, labyrinth, 1-0". While the metaphors have different meanings, the common feature of all of them comes to the fore with the individual and society as a basis. At this point, the artist emphasized the importance of the connection between the artist and society by focusing on today's social problems in his works.

Key words: Engin Güney, Digitalization, New media, Metaphor, Qualitative Research

Giriş

Değişimlerin ve gelişimlerin hız kesmediği dünya düzeninde, düşünebilme yetisiyle diğer canlılardan ayrılan insan, ortaya çıkan düzene uyum sağlamak ve bunun için gerekli ortam, araç ve gereçlerin oluşması için farklı bilimsel faaliyetlerle uğraşmaktadır. Toplumlar, kendi gelişimlerini içinde buldukları çağa uygun olarak sürdürebilmek amacıyla gerekli teknolojik alt yapıyı kurma girişimlerinde bulunmuşlardır. Bunlardan en önemlisi teknoloji ve teknolojik alt yapıyı destekleyecek dijital ortamların sağlanmasıdır.

Günümüzde teknolojinin hem toplum içerisinde hem de toplumlar arası etkileşimde faydaları bulunurken, kullanıma bağlı olarak zararlı etkileri de olabilmektedir. 21. yüzyılda insanlar, teknolojik gelişmelerin ve bilişim teknolojilerinin ilerlemesine bağlı dijital çağ olarak adlandırılan zaman diliminde yaşamlarını sürdürmektedirler. Geçmiş dönemlerde doğan bireyler daha çok çevre ile etkileşim içinde büyürken, bugün çocuklardan yetişkinlere kadar teknoloji ile iç içe büyüyen bir toplum var olmuştur (Gökel, 2020: 41). Bu duruma paralel olarak teknolojinin hızla gelişmesi bireyleri dijital araç gereçlere bağımlı hale getirmektedir. Farklı dijital

medyatik ortamların oluşması, insanlar arasındaki etkileşimi de sanal ortama taşımış ve yüz yüze iletişimi zayıflatmış, insanlar arasındaki etkileşime zarar vermeye başlamıştır. Sosyal medyada edinilen arkadaşlıkları yüz yüze iletişimde olduğu kişilere tercih eden dijital bağımlı birey profilleri oluşmuştur. Bu bağlamda sanal ortamlarda yapılan paylaşımlardaki beğenilere göre hareket eden, moral yükselten veya azaltan insanlar üzerinde teknoloji belirleyici bir alan olmuştur (Yengin, 2019: 130).

İnternet ağının evrenselleşmesi ile birlikte sanal ortamların kullanımının artması, insanların buldukları yerden kilometrelerce uzaktaki işlerini halledebilmesi ve buna benzer pek çok işi yürüttüğü yerin genel adı ise çağımızda yeni medya olarak ifade edilmektedir. Yeni medya teknolojileri sayesinde insanlar iletişimin her anına ortak olmuştur. Toplum için üretilen bilgiler küresel bir hal alıp herkese hitap ederken, insanlar da tekno-sosyal hayata uygun olarak dijitalleşmektedir. Dijital ortamın teknik yardımıyla teknoloji temelli sosyal hayatın özne konumunda olan insan, makine köleliği ile baş başa kalmaktadır (Lazzarato, 2016: 25). Teknolojiye bağlı olarak yeni medya teknolojilerinin gelişmesi sonucunda kültürel dönüşümler, daha öncekiler ile ilişkilenebilir bir farklılığa erişmiş, önceden var olmayan sanal mecra; bilgisayar, internet ve mobil teknolojiler ile kültürleme, kültürlenme ve kültürleşme süreçlerine yeni bir alan kazandırmıştır (Seylan ve Güney, 2016: 94).

İnsanlar arasındaki iletişim, zamanı avantajlı kullanma, bulunduğu yerden farklı bir konumdaki işi olduğu yerden halledebilme ve benzeri birçok eylemin gerçekleştirilmesini sağlayan yeni medya teknolojileri, amacının dışında kullanımından dolayı olayın gerçekliğinin yitirilmesi sebebiyle mesafeleri artırmaktadır. Birey tarafından karşı tarafa olayın aktarımı ve önemi, olaydan daha önemli hale gelmiştir. Nitekim sosyal mecrada yapılan paylaşımlarda beğenilme arzusu, yorum alma ve sanal ortam üzerinden kendini ön plana çıkarma eğilimlerinin yaşandığı görülmektedir (Güney, 2018: 114). Yeni medya teknolojileri insan hayatının merkezinde bu derece yer alırken, etkileşim içinde olduğu ve farklı gelişmelerin yaşandığı sanat alanı da bu anlamda önemli bir konumda bulunmaktadır. Çağa uygun teknolojilerin sanata uygun alanda kullanılmasıyla birlikte ortaya çıkan “yeni medya sanatı” kavramında “dijital sanat, dijital performans, dijital enstalasyon, robotik sanat, net sanatı, dijital heykel, dijital video ve animasyon, multimedya sanatı” gibi farklı şekillerde ifade edilen uygulama biçimleri bulunmaktadır (Seylan ve Güney, 2016: 98). Bilim ve teknolojiye bağlı olarak sanatçılar tarafından farklı ifade biçimlerinin üretildiği bu alanda, sanatçı ve sanat eserleri, izleyiciyle çeşitli etkileşim ortamında buluşmaktadırlar. Bu durumun en önemli katkısı, dijitalizm aracılığıyla eser ve izleyici arasındaki engellerin ortadan kaldırılarak karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişkinin olmasıdır (Cançat, 2018: 168).

İnsanoğlu, yeryüzü ile birlikte iletişime başladıktan hemen sonra sanat kendini göstermiş ve farklı sanat alanları devinimini sürdürerek günümüze kadar ulaşmıştır. Buradan hareketle sanat ile bağlantı halinde olan birey, yaşadığı toplum içerisinde meydana gelen sosyal, politik, siyasi ya da ekonomik olaylardan etkilenebilmekte, etkilenmiş olduğu durumlara karşı olumlu ve olumsuz tepkiler dile getirebilmekte ve eylemlerde bulunabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı da toplumun bir ferdi olarak ifade edilen tepkilerde bulunabilmekte, geçmiş olduğu süreçten etkilenecek problemlere

karşı yaratıcı fikirler üretip sunabilmekte ya da tepkisini görsel açıdan ifade ederek toplumun düşünmesini sağlayabilmektedir (Demirci KatıranCI ve Adam, 2017: 1649).

Dijital çağ ve toplumda da sanatın ilerleyişi ve uygulanışı teknolojiyle uyumlu olarak sürdürülürken sanatçı da içinde bulunduğu toplumu kendi gözünden düşüncelerini görselleştirerek aktarmaktadır. Sanatçı, yaşamış olduğu dönemde bu gibi gelişimleri eserinde yansıtırken, psikolojik bunalımını ve tavrını da eserlerinde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla eserin biçimi ve konusu da sanatçının içinde yaşadığı ve etkilendiği döneme göre değişmektedir. Bunu gerçekleştirmek amacıyla sanatçılar anlatmak istedikleri düşünceleri eserlerinde metaforlar kullanarak sağlayabilmektedirler.

“Metafor kelimesi Grekçe bir kelimedir ve “meta: öte” ve “pherin: taşımak” kelimelerinden meydana gelerek “bir şeyi başka bir şey ile anlatmak manasında kullanılmaktadır” (Parın, 2017: 149). Sanatçılar eserlerinde metaforları ele alırken (simge veya semboller), etkilenmiş oldukları olay ya da olgulara bu sembol veya simgeler aracılığıyla anlam yükleyerek ifade ve merak uyandırma gereksinimi duymaktadır. Kullanılan kelimeler terim anlam kazandıklarında etimolojik anlamlarından uzaklaşmış olsalar bile esas köklerinden tamamen kopmayıp varlığını sürdürmektedirler. Metaforun katkısı da etimolojik ve terminolojik iki nokta arasında bağ kurar. Genel anlamda bir şeye ait olan özelliklerin başka bir şeye transfer edilmesi, taşınması anlamına gelmektedir (Demirci, 2016: 330).

Çağdaş sanat ile sanatçı, eser ve izleyici üçgeninde birçok değişim ve gelişim meydana gelmiştir. Sanatta hazır nesnenin kullanımı, performans sanatı, kavramsal sanat gibi anlatım biçimleri çağdaş sanat sürecinde yaygınlaşırken, sanatçılar estetik kaygıları ikinci plana koyarak farklı olgular üzerine yoğunlaşmaya başlamışlardır. 20. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanan çağdaş sanat ile sanatçılar, sanatta evrensel kurallara bağlı kalmak yerine bireysel ifadelerle yönelmişlerdir. Genellikle toplumsal sorunları ele alan sanatçıların çalışmalarında metaforik anlatımın ön plana çıktığı görülmektedir. Eserlerinde metaforik düşünceleri kullanan sanatçılar, farklı imgeler arasında kavramsal bağlantılar kurarak hem izleyiciyi şaşırtmaya hem de düşüncelerini dolaylı yoldan karşı tarafa hissettirmeye çalışmaktadır (Kılıç ve Altıntaş, 2016: 185). Görsel metafor, görsel dile güvenmeyi gerektirir ve kesinlikle sanat eserinde kullanılan formlar net olmalıdır, aksi takdirde metaforun değeri kalmamaktadır. Bu konuda sanat eğitimcileri, yalnızca formun unsurlarını ve ilkelerini aktarmanın sanat üretmek için yeterli olduğu düşüncesinden kaçınarak metaforun kullanım ortamını doğru şekilde ayarlamalıdır (Smoke, 1982: 68). Dolayısıyla yapılan araştırmada, Türkiye’de teknoloji ve yeni medya sanatı alanı ile ilgili çalışmalar ortaya koyan Engin Güney’in resimlerinin incelenmesi, eserlerinin arka planındaki düşünsel ve psikolojik boyutun ortaya çıkarılması, eserlerin metaforik yönden incelenmesi ve literatüre kaynak sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

Sanatçılar, düşüncelerini ifade etme yolunda metaforlara başvurarak eserlerine düşünsel anlam kazandırmış ve izleyiciyi eser ile iletişim kurma yoluna yönlendirmiştir. Tarihsel sürece bakıldığında eserlerinde metafor kullanan pek çok sanatçıya rastlanılmaktadır. Günümüzde de teknoloji, yeni medya, dijitalizasyon gibi gelişmelere bağlı olarak toplum psikolojisini karınca, insan, labirent ve 1-0’lar üzerinden metaforik

olarak ifade etmeye çalışan Engin Güney'in, eserlerinde metaforlara yer veren önemli sanatçılardan biri olduğu söylenebilmektedir.

1. Yöntem

Nitel araştırma gözlem, görüşme, doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya koyulduğu, nitel bir sürecin izlendiği araştırma şeklidir (Yıldırım, 1999: 10). Yarı yapılandırılmış sorulardan elde edilen veriler betimsel analiz ile yorumlanmış ve sanatçı Engin Güney tarafından “çıkamazlara doğru, dijitalizasyon” serileriyle oluşturulmuş eserleri içerisinde yer alan metaforların belirlenmesi ve ilgili metaforların anlamlarının ortaya çıkarılması amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden biri olan durum çalışmaları deseni kullanılmıştır. Durum çalışmalarında bir kişinin, kurumun ya da olayın derinlemesine incelenerek yorumlamak ve analiz etmek hedeflenmektedir. Buradan hareketle durum çalışmalarında gözlemlerle, sesli ve yazılı kaynaklarla betimlemeler yapmak ve elde edilen verileri destekleyecek şekilde yorumların ortaya çıkması amaçlanmaktadır (Paker, 2015: 119).

2. Bulgular

2. 1. Sanatta Metaforik Dil

Sürekli gelişmekte olan teknolojinin sanat ve kitle kültürü arasındaki bağları güçlendirmesi ile birlikte günümüzde ele alınan sanatın çoğulcu yapısı, sanatçıların yaratma süreçlerini farklılaştırmış ve çevre ile iletişim kurma şeklini değiştirmiştir. Teknolojinin gelişimi ve değişiminden kaynaklı olarak sanatçılar, evrensel açıdan dünyada meydana gelen çevresel ve toplumsal olumsuzlukları psikolojik olarak ele alıp, farklı şekillerde görsele yansıtabilmektedirler. Bunu sağlamak amacıyla da metafor kullanmayı tercih etmişlerdir (Boynukalın, 2017: 1319). Geçmişte olduğu gibi son yıllarda da metaforların sosyal bilimler, eğitim bilimleri, görsel sanatlar vb. alanlarda sıkça kullanıldığı görülmektedir. Metaforlar, çözümü, anlaşılması kolay olmayan olgular hakkında, bireyin düşünme aşamasında ve anlatım sürecinde önemli bir örgüt elamanı olarak görülmektedir. Bu bağlamda sanat eğitimcileri olsun sanatçılar olsun, görseller içerisinde metaforlar kullanılmaktadır. Kendi rollerini, sorumluluklarını ve düşüncelerini derin bir anlayış içerisinde içselleştirip görsel olarak yansıtır (Çelikten, 2006: 269).

Sanatta metafor kullanımı dönem ve sanatçılar açısından farklılıklar gösterebilmektedir. Örneğin; çağdaş sanatçıların metaforları ile modern sanatçıların metaforları birbirinden farklı ele alınabilmektedir. Çağdaş sanatçı çalışmalarında soyut formlar kullanarak kendisini sınırlandırmaz ve estetik kaygılardan önce farklı kaygılara kapılarak eserine yön vermektedir. Modern sanatçılardan olan Picasso, bir düşünceyi aktarma aşamasında hazır nesne kullanarak nesneyi plastik öge bazında ele almıştır. Bunu da estetik algıdaki metaforla sağlamıştır. Fakat çağdaş sanatçılar, aktarmak istedikleri mesaja odaklanarak estetik algıyı ikinci plana atmışlardır (Kılıç ve Altıntaş, 2016: 193).



Görsel 1. Mohammed Hafez, Umutsuz Kargo, 2017, Karışık Teknik, Enstalasyon, 365x120x100 cm

Sanatçı Mohammed Hafez, günümüzde Suriye’de yaşanan çatışma ortamından kaçmaya çalışan ve hayat mücadelesi veren Suriyelilerin, ne gibi sıkıntılarla başbaşa kaldığını ve göçün görünmeyen kısmını kendi bakış açısıyla vurgulamaya çalışmaktadır (Görsel 1). Denizin ortasında alabora olan ve uluslararası alanda “umutsuz kargo” olarak adlandırılan ve farklı toplumlar tarafından kabul edilmeyen, yüksek dalgalarda boğulan insanlara dikkat çekmeye çalışmaktadır (Umutsuz Kargo, Erişim Tarihi: 20. 05. 2020). Hafez, enstalasyon olarak sunduğu çalışmasında bot ve can yeleklerini, kendi amaç ve anlamları dışına taşıyarak, insanların çekmiş olduğu çileyi, acılarını metaforik düşünce ile izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır.



Görsel 2. Marlene Dumas, Sert, 2004, t.ü.y.b., 110,1x130,2 cm

Güney Afrika doğumlu olan sanatçı Marlene Dumas kolaj, enstalasyon ve farklı tekniklerde eserler üretirken son zamanlarda yağlı boya tekniği ve mürekkep kullanarak portreler üzerine çalışmalar yapmaktadır. Sanatçının çalışmalarına bakıldığında (Görsel 2), öncelikle “portre” olarak nitelendirilebilir fakat aktarılmak istenen portrelerin estetik açıdan değerlendirilmesi değildir. Dumas’ın portreleri, bir kişinin temsili yerine ırk, cinsellik, suçluluk, masumiyet, şiddet ve hassasiyet gibi bir duyguyu ve zihni harekete geçiren soyut kavramları temsil etmektedirler (Sert, Erişim Tarihi: 20. 05. 2020). Bu bağlamda Dumas’ın, psikolojik kavramları aktarmak için kullandığı portrelerin de metaforik anlam taşıdığı söylenebilmektedir.

Küresel olarak dijital çağda teknolojik ortamların çoğalması, araç-gereçlerin artması ve insan hayatının merkezi konumunda olması sebebiyle Dumas’ın portreler üzerinden ifade etmek istediği kavramlar, günümüz insanının da en büyük problemlerinden birisi olarak görülmektedir. Bu anlamda günümüzde sanatçıların ele aldıkları problemlerin içeriği farklı olabilmektedir. Teknoloji insan merkezine girdikçe, toplumsal iletişimde kopuklukların yaşandığı, örf, adet, gelenek ve göreneklerin unutulmaya başlandığı görülmektedir. Buradan hareketle sanat alanında güncel konuların tartışılması ve çalışmalara yansıtılarak izleyiciye aktarılması üzerine münazaralar yapılmaktadır.

Günümüzde sanat eserlerinde toplumsal sorunların ele alınmasına ve incelenmesine yönelik küreselleşme olgusu ile birlikte, metropollerde ve diğer küçük şehirlerde kendini gösteren insanın yalnızlığı, çaresizliği, modern ve postmodern pek çok sanatçı tarafından işlenen bir konu olmuştur (Kalkan ve Altinkurt, 2012: 128). Özellikle ülkemizde çağdaş sanatın içinde yer alan alternatif, güncel kavramları ile üretilen çalışmaların, çağdaş, modern, güncel bir yaklaşım olup olmadığına yönelik değerlendirilmesinde tedirginlik yarattığı düşünülmektedir. Belli bir kavrama dayalı gerçekleştirilen sanatsal uygulamalar güncelliğin geçiciliğinden yola çıkılarak uygulanırken, geçmişi sorgulama yerine geçmiştekine öykünmekten dolayı eleştirilmektedir. Çünkü sanatçı, kavramı içselleştirmeden, eserin arka planındaki düşünsel boyuta önem vermeden ürünü ortaya koyması yönüyle tartışmaya sebep olmaktadır şeklinde düşünceler ifade edilirken; sanatçı (Engin Güney, 2019), sanatta güncellik ve metafor üzerine olan düşüncelerini:

“Olmuş bitmiş şeyleri yorumlamak yerine, güncel olanlar üzerinden kendi biçimlenişimle birlikte yorumlar ortaya koyarak o anı yaşamak ve geleceğe dair olabilecekler üzerinde gerekirse protest tavrı sergilemek, gerekirse rahatsızlığı dile getirmek veya olumlu şeyler üzerinde yoğunlaşarak eserler ortaya koymak, benim sanat anlayışım veya sanata bakış açımla ilgili bir durum. Bu noktada da sanatçı kesinlikle günü yaşamalı, çalışmalar yaşadığı kültürle alakalı metaforlar veya izler oluşturmalıdır. Bunun dışında da olmadığını veya yaşamadığını günle ilgili çalışmalar yaptığında benden bir şeyler çıkmaz, hani tin boyutu dediğimiz, kendinden bir şey katma dediğimiz olgu ortaya çıkmaz...” (Engin Güney, 2019)

şeklinde aktarmıştır. Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte günümüzde farklı toplumsal ve kültürel sorunlar yaşanmaktadır. Buna bağlı olarak sanatçıların, düşüncelerini aktarabilmeleri için metaforları kullanmaları, kendilerini ifade etme noktasında önemli görülmektedir. Buradan hareketle ülkemizde de Güney’in eserleri

incelendiğinde karınca, insan, labirent ve 1-0'ların yine toplumu ifade eden birer metafor olarak çalışmalarda yer aldığı saptanmıştır. Yapılan röportaj ile birlikte resme konu olan bu kavramların düşünsel anlamda metaforik yönü ifade edilmiştir.

2. Engin Güney'in Resimlerinde Kullandığı Metaforlar

Geçmişte ve günümüzde sanatçıların, düşüncelerini görsel yolla ifade etmek için canlı ve cansız varlıkları araç olarak kullandıkları gözlemlenmektedir. Ayrıca kullanılan elemanlar birbiri ile benzerlik gösterebilirken düşünsel olarak farklı kişisel veya toplumsal sorunların metaforlar aracılığıyla çalışmalara yansıtıldığı ifade edilebilmektedir. Bu doğrultuda Güney'in “çıkamazlara doğru” ve “dijitalizasyon” serilerinde ele aldığı “karınca, insan, labirent, 1-0” gibi elemanların eserlerde metafor olarak kullanıldığı ortaya çıkmış ve sanat alanında farklı çalışmalar ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

a. Karınca

Dünden bugüne sanat alanı incelendiğinde, hayvan figürleri farklı şekillerde sanata konu olmuştur. Birçok ülkede mitolojik bir unsur olarak karşımıza çıkan hayvan figürleri, günümüzde de sanatçılar tarafından resimlerde kullanılıp, metafor olarak izleyiciye sunulmaktadır. Karıncanın metafor olarak kullanımına Salvador Dali'nin “Uzay Venüs” heykeli örnek verilebilmektedir.



Görsel 3. Salvador Dali, Uzay Venüs, 1977-1984, Heykel, 124 cm

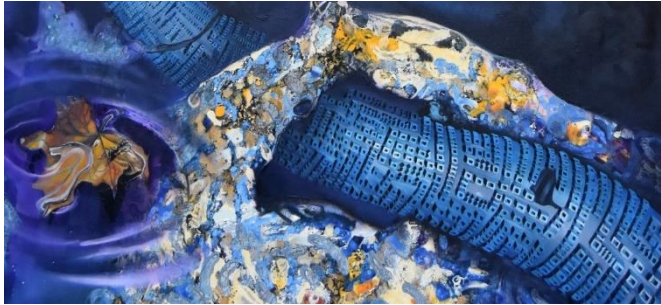
Dali, güzelliğin simgesi olan tanrıça Venüs'ü konu alan eserini, yapmış olduğu çalışmalarda kullandığı “karınca, yumurta ve eriyen saat” ile birleştirerek ifade etmiştir (Görsel 3). Bu eserde karıncalar ölümü ve aynı zamanda çoğalmayı simgelerken eriyen saat ise akıp giden zamanı nitelendirmektedir. Heykelde yer alan yumurta figürü ile de yaşamın sürekliliğine ve geleceğe vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla heykelde eriyen saat, yumurta ve karınca, sanatçının düşünceleriyle metaforik bir anlam kazanmıştır (Aslıtürk ve Küçükgüney, 2016: 291).

İnsan, bilişsel ve duyuşsal yönden gelişimini sürdürürken, içinde bulunduğu kültürden etkilendiği bilinmektedir. Kültürlerin insanları etkilediği bilinirken, kültürleri meydana getiren en önemli varlığın da insan olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kültürleri meydana getiren insan profillerinin, teknolojik gelişimler, dijitalleşme, yeni medyatik ilerlemeler gibi kavramlardan etkilenecek farklı kültürleri de etkilediği söylenebilir. Bu gibi gelişimler ışığında yaşam alanı sınırlaşan insan, kentleşen evrende farklı bunalımlar yaşayabilmektedir. Kentsel gelişmelere bağlı olarak şehirlerde olan yaşam gittikçe sınırlanmakta, kalite azalmakta, küresel yapılanmalar peşinde koşan kimlik arayışları var olanı da yok ederek kimlik kaybına neden olmaktadır. Bu bağlamda insanlar da kendilerini topluma karşı yabancılaşmış hissetmektedir (Güney ve Seylan, 2015: 110).

Bu düşüncelerden hareketle, insanlar arasındaki sosyal ilişkiler üzerinde dijitalleşmeye bağlı olarak yeni medyatik gelişmelerin, sanal mecraların etkisinin, günümüz toplumuna yön veren en etkili faktörlerden olduğu söylenebilir. Buna paralel olarak evrendeki kentleşmeye bağlı kültürel, toplumsal iletişimin zayıflaması ve doğal ortamların azalması da dikkat çeken bir diğer durumdur. Dolayısıyla Güney'in "çıkmazlara doğru" serisinde yer alan çalışması bu anlamda önemli görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Engin Güney, Karınca, 2014, t.ü.y.b., 130x110 cm



Görsel 4. Eser Detayı

Sanatçılar toplumun bir parçası olarak yaptıkları gözlemleri ve gelişen olaylara paralel olarak girdikleri psikolojik yönlerini, kendilerine uygun sanat akımları etrafında ifade edebilmektedirler. Bu bağlamda anlatmak istediği toplumsal düşünceyi karınca üzerinden inceleyen Güney’in eserini oluştururken soyut dışavurumcu şekilde sürece yön verdiği söylenebilmektedir. Karıncanın bir girdap içerisinde yer aldığı eserde (Engin Güney, 2019), ele aldığı karıncaya yönelik düşüncelerini ise şu şekilde dile getirmektedir:

“Karınca, çalışkanlığı, paylaşımı, senkronize hareket edebilen ve tek başına yaşayamayıp ölen birçok şeyi anlatıyor. Toprak altında, yerin 5-6 metre derinliğinde yaprak mayalayan karınca, mayalandıktan sonra ilk kendi yiyemez, direkt yukardaki asker karıncaya gönderir. Asker karınca yuvaya yaklaştığında kafası kopsa bile hiç önemli değil, diğer karıncalarla paylaşır. Böyle bir paylaşım mekanizması var. Devletlere baktığımızda helikopter böceğinden bilmem neden farklı araçlar yapıyor, biyomimetik diyoruz, hep doğayı taklit ederek teknolojiyi geliştiriyor ama doğayı taklit ederek kendi psikolojisini, kendi maneviyatını hiç geliştirmiyor. Burada işte bir dengesizlik oluşuyor. Karınca benim için işte bu kadar değerli bir varlık. Bir su kütesini geçemez ama birbirlerine kenetlendiklerinde oluşan hava boşluklarıyla geçer. Yapraftan yaprağa atlayamaz ama orda bir köprü oluşturur ve geçer, hep senkronizedirler. İnsan bunu başarabilirse belki de çoğu teknolojiye ihtiyaç bile duymayacak. Günümüzde insanların paylaşımcı ruhta olmaması, toplumsal etik, ahlak, estetik gibi kavramların yok olması dikkat çekmektedir. Eserimde karınca üzerinden bu noktalara değinmeye çalıştım...” (Engin Güney, 2019).

Günümüzde karıncanın çalışkanlığı, senkronize hareket etmesi ve birlikte yaşamak istemesi insanlarda son zamanlarda yok olmaya yüz tutan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilimsel açıdan ilerlemeye yönelik yapılan atılımlar, devletlerin geleceğe yönelik politikası olarak dikkate alınırken toplum psikolojisinin arka planda kalması tartışma konusu haline gelmiştir. Bu noktada manevi özellikleri ile ön plana çıkan karınca, Güney’in eserinde daha çok bireysel ve toplumsal açıdan maneviyatın kayboluşuna vurgu yapan bir metafor olarak kullanılmıştır.

Karıncanın metafor olarak yer aldığı bir diğer alan ise Mevlana’nın Mesnevisidir. Mevlana, karınca metaforunu, insanların her birinin konum olarak birbirinden farklı olduğunu ortaya koymak, her akıldan daha üstün bir aklın olduğunu aktarmak ve nimetlerin, rızkının peşinden koşan kişileri ifade etmek amacıyla kullanmıştır (Nur, 2013: 26). Bu bağlamda sanatçıların farklı bakış açılarında olmaları ve farklı dönemlerde yaşamalarından kaynaklı olarak karınca imgesinin eserlerde farklı şekillerde ele alınarak metaforik anlamda kullanıldıkları söylenebilmektedir.

b. İnsan

Günümüzde teknolojinin hızla gelişimi ve buna bağlı olarak sanal ortamların, akıllı telefonların üretilmesi, insan profillerinin de değişmesine sebep olmaktadır. Zamanının çoğunu sanal ortamlarda harcayan insan, toplum içerisindeki sosyal konumunu gittikçe kaybetmiş, teknolojik araçları vücudunun bir parçası gibi kullanmaya başlamıştır. Dolayısıyla günümüzde insan figürü, bu gibi gelişmeler ışığında sanata konu olmuştur.

Yaşam tarzlarının ve standartlarının değiştiği çağımızda, cep telefonu, internet, bilgisayar vb. araç gereçler, insanların vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir. Sosyal medya ortamları, insanlar tarafından yoğun olarak ziyaret edilmekte ve tablet, cep telefonu için üretilen internet tabanlı uygulamalar her gün talep görmektedir (Yavuz, 2015: 54). Bu gelişmeler ışığında, insanların toplu olarak buldukları ortamlarda, cep telefonlarından kendilerini alamadıkları, yakınken birbirlerine uzak kaldıkları gözlemlenmektedir. İnsanlar artık birbirini aramaz ve sosyal medya üzerinden kendini gösterir olmuş, her anını paylaşır hale gelmiştir. Bu da insanlar arasındaki ilişkileri güvensiz duruma getirmiştir.

Tüm dünya üzerinde etkili olan yeni medya ortamları, toplumlar üzerinde etkili olmakta, insanları ağ toplumu haline getirmekte ve ilişkiler bu ortamlar üzerinden sağlanmaktadır. Dolayısıyla buna bağlı yeni toplumsallaşma şekilleri oluşmaktadır (Çambay, 2015: 237). Bu ifadelere paralel olarak (Engin Güney, 2019) teknoloji ve insan kavramları arasındaki karşılıklı etkileşime yönelik düşüncelerini evren üzerinden şu şekilde değerlendirmektedir:

“Evren dediğimiz şey çevre ise, insan dışında kalan her şeydir. Fakat ben resimlerimde bir de insanın kendine ait olduğu bir evrenden bahsettim. Bu evreni günümüzde en çok biçimleyen, lokomotif rol oynayan yapı ise teknolojidir. Tekno-kültür dediğimiz şey ise, teknoloji önderliğinde kültürel yapılanmaları biçimleyen bir eleman, argüman olarak değerlendirebiliriz. Modern kültürde teknoloji, gerçekten insana huzur veren, konforu artıran bir yapıdadır. Fakat postmodern kültürden sonra dijital teknoloji ile birlikte iş amaca dönmüş durumdadır. Eskiden ihtiyaçlar icatların anası durumundayken günümüzde ihtiyacımız olmayan şeyler arzu ettirilerek ihtiyaca dönüşüyor. Bu da insanların doğasını bozuyor ve insanlar uyum sağlamaya çalışıyor. Dolayısıyla araç döndü amaca. Bana göre öncesinde bir araçken teknoloji, şu an tamamen kültürel bir alt dinamiktir. ‘Teknoloji-bilim-sanat’ ise, kültürel birer dinamiktir. Ama şu an teknoloji, kültürel bir dinamik değil kültürü en çok etkileyen bir fenomen durumunda. Dijital kültür dediğimiz şey de bu, evrenimizi bu oluşturuyor ve bize ait olan, insana ait olan içsel evreni de en çok etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkıyor...” (Engin Güney, 2019).



Görsel 5. Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2017, t.ü.k.t., 200x130 cm

Güney'in, Görsel 5'te evren ve insan arasındaki etkileşimin getirmiş olduğu ortamı, insan üzerinden robotik kimlikle yansıttığı görülmektedir. Teknolojik gelişimler, değişen, dönüşen ve dijitalleşen dünya ile birlikte olaylara uyum sağlamaya çalışan insan profilinin varlığı yine kodlama dili olan 1-0'larla bütünleştirilmiştir. Bunlara ilaveten insanların, postmodern kültürle birlikte ihtiyacı olmadığı halde ihtiyaçmış gibi arzuların peşinden koşmaya çalıştığı düzendeki psikolojik durumlarının aktarılmaya çalışıldığı söylenebilmektedir.

Teknolojik bakımdan yeterli doygunluğa erişen toplumlarda, insan ve teknoloji ilişkisi çağdaş yaşamdaki kuralları belirlemede aktif rol oynamaktadır. Toplumsal kurallar üzerinde bu denli rol oynayan teknolojinin yaygın kullanımı, insanların birbirleri arasındaki ilişkilerinde de çarpıcı değişikliklere yol açmıştır. Bu durumlara paralel olarak meydana gelen karmaşa ve düzen yapısı, insan yaşamının ritmini değiştirmekte ve sanat alanında da yeni sanat dillerinin gelişmesini sağlamaktadır (Artut, 2014: 13). Bunlardan biri olan çağdaş sanat eserlerinin oluşumu sürecinde ve içeriğine katkısıyla teknoloji, sanatçının yapıtını icra etme sürecinde ön plana çıkmaktadır. Dijital sanatın temeli kabul edilen kavram, çağdaş sanatta sadece araç olarak kalmamış, sanatı içine dahil eden bir ortam ve medya görevi üstlenmiştir (Çokokumuş, 2012: 51).

Dijital sanat, sanatçının elektronik ortamdan faydalanarak eserler ortaya çıkardığı bir alan olarak ifade edilebilmekte ve bu kavram çağdaş düşüncüyü, bireyin bakış açısını, bilincini, teknoloji ile bağlantılı kuramlar ve kavramlar üzerinden değiştirip dönüştürmektedir. Sanatçı, dijital sanat aracılığıyla birden fazla sanat biçimini ve tekniğini karma olarak kullanabilmektedir. Bu sayede, insanın toplumdaki durumunu, var olduğu çevredeki konumunu, teknoloji ve estetikle olan etkileşimini sorgulayabilmektedir (Sağlamtimur, 2010: 213). Teknoloji, dijitalleşme ve sanat üçgeninde, insanın konumu son yıllarda birçok çalışmada ele alınmaktadır. Güney de dijitalleşmenin hızla yaşandığı 21. yüzyılda insan figürünün sanatta içerik olarak yer alması ve kendi resimlerindeki temsile yönelik şunları aktarmaktadır:

“Sanat içerisine bakıldığında insan figürü sadece birer metafor olarak kullanılmakla kalmayıp, teknolojinin getirisiyle dijital enstalasyonlarda da yer almaktadır. Sanatçı dijital enstalasyonlar aracılığıyla insan figürünü teknolojinin içerisine dahil ediyor ve gerçekleştirdiği projede yer edindiriyor. Bu projelerde insan olmadan hareket unsuru devreye girmiyor. Dolayısıyla sanatçı hem etkileşimi hem de zaman-mekan kavramındaki değişimi ortaya koyarak izleyiciyi sanat eseri konumuna getirmiş oluyor. Bunun dışında resimlerde insan, figür olarak kullanıldığında çoğunlukla pasivize olmuş durumda. Örneğin, benim resimlerimdeki insan figürlerinin pasivize olma durumuna gelecek olursak, teknolojinin ihtiyaç olmaktan çıkarak insanları etkisi altına alması, teknolojinin insanları yönettiği ve yönlendirdiği konumda olması eserlerdeki figürlerin çıkış noktasıdır...” (Engin Güney, 2019).

Teknolojinin ilerleyişi ile birlikte izleyicilerin dijital enstalasyona dahil edildiğini ve sanatın içerisinde yer aldığını belirten Güney'in ifadesine, yarı Meksikalı yarı Kanadalı ressam Rafael Lozano-Hemmer örnek gösterilebilir. Mimarlıktan çeşitli teknolojik tiyatro ve performansa dayalı işlerin yanında etkileşimli enstalasyonları ile ön plan çıkan bir sanatçıdır. Küçük ölçekte yaptığı heykel ve video enstalasyonlarında algı,

yanıltma ve gözetleme temaları üzerine yoğunlaşan sanatçı, büyük ölçekli olan ve işlerini belgelediği fotoğrafları da performansa dayalı olarak sergilemektedir (Rafael Lozano-Hemmer, Erişim Tarihi: 22. 05. 2020).



Görsel 6. Rafael Lozano-Hemmer, Vücut Filmleri, İlişkisel Mimari 6, 2001, Video Enstalasyon

Sanatçının gerçekleştirmiş olduğu “Vücut Filmleri” video enstalasyonu (Görsel 6), etkileşimli projeksiyonlar aracılığıyla 400 ile 1800 metrekarelik alana farklı bir boyut kazandırmıştır. Projenin merkezi olan şehir sokaklarında çekilen birçok fotoğraf, porte robot kontrolü özelliği taşıyan projektörler vasıtasıyla gösterilmiştir. Portreler, sabit olarak meydan zeminine yerleştirilen güçlü ışık kaynakları ile arasındaki mesafeye bağlı olarak, yoldan geçenlerin duvara yansıtılan gölgeleri arasında görünmektedir (Vücut Filmleri, İlişkisel Mimari 6, Erişim Tarihi: 28. 08. 2020).



Görsel 7. Rafael Lozano-Hemmer, Frekans ve Hacim, 2011, Video Enstalasyon

Sanatçı İngiltere’de gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinde ziyaretçilere Londra’nın radyo spektrumunun görsel ve sonik deneyimleri yaşattırıştır (Görsel 6-7). Enstalasyonda kullanılan ve 48 radyodan oluşan kurulum farklı kanallara aynı anda

ayarlanabilir niteliktedir. İzleyiciler boş alana geldiklerinde gölgeleri duvara yansımış ve her gölge bir radyo frekansına göre ayarlanmıştır. Bu durumda galeri etrafında izleyiciler hareket ettikçe kanalların değişmesi gerçekleştirilmiştir. Çünkü gölgenin ana hattı ayarlamaları etkilemiş, boyutu hacmi kontrol ederek insan vücudunun ayarlanabilen anten olması sağlanmıştır (Frekans ve Hacim, Erişim Tarihi: 30. 05. 2020). Bu şekilde izleyiciler teknolojinin getirdikleriyle sanatçının gerçekleştirdiği dijital enstalasyonda başrol konumunda olmuşlardır.



Görsel 8. Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2015, t.ü.k.t, 130x120 cm

Dijitalleşmenin getirdiği bir yer olan sanal mecralar da (instagram, twitter, facebook vb.) son yıllarda insanlar üzerinde önemli derecede değişikliklere sebep olan medyatik ortamlardır. Kültürel etkileşimlerin ve ağ toplumu haline gelen insan tiplerinin yaşadığı günümüz dünyasında, anlık durum bildirme, fotoğraf paylaşma, video yayınlama vb. gibi kişilerle değil paylaşılan içerikle etkileşime giren insanların olması, dijitalleşen toplumların en belirgin özelliğidir. Geçmişte hatırlayabileceğimiz kadar yıl uzaklıkta olan gelenek ve göreneklerimiz getirdiği sosyalleşmeye bağlı kültürel özellikler insanlar tarafından yüz yüze sağlanırken, günümüzde sosyalleşme kavramı sosyal medya hesaplarından gerçekleştirilmektedir (Olca, 2018: 91). İçinde bulunduğumuz dönemde insanların sosyalleşme faaliyetlerini medyatik ortamlarda gerçekleştirmeye çalışırken sosyalleşememe durumları, ileriki zamanları daha da endişe verici duruma getirmektedir. Kişilik gelişiminde de zararlara sebep olan ortamlar insanların vücut fonksiyonları üzerinde de olumsuzluklara sebep olmaktadır. Bu gibi problemler, akademik alanlarda tartışılması gereken bir problem olarak gündeme gelirken sanat alanında da ele alınması kaçınılmazdır. Sosyal medya ortamlarının kullanımı, insanların tutumlarına yönelik gözlemlerini ve düşüncelerini (Engin Güney, 2019) şu şekilde dile getirmektedir:

“İnsan, korunma ve hayatını idame etmek için gerekli temel ihtiyaçlarını giderdikten sonra, toplum tarafından sevilme, saygı görülme, aidiyet gibi duygu ve arzularını doyurmaya çalışmaktadır. Hissettikleri eksikliklerin giderilmesi uğruna takipçi sayısını artırmak ve “layk” lanmak (beğenilmek, takipçi sayısını artırmak)

için olur olmadık yerlerde (gökdelen tepeleri, uçurum kenarları, tren rayları , kafeler, ziyafet sofraları, yatak odası vs) “selfi” çekimleri, dijital kuşak ve tekno-konformistler, normal dijital göçmenler ve yeni medya okur yazarları için anormal karşılanmaktadır. İnsanlar dijitalleşme öncesinde olduğu gibi bir arada yaşamakta fakat sanal iletişim ve etkileşimi, yüz yüze iletişime tercih etmektedir. Görünürdeki kalabalığı oluşturan bireylerin bireysel yaklaşımları toplumdaki parçalanmışlığın göstergesi olarak günümüzün en önemli problemleri arasındadır...” (Engin Güney, 2019).

Son yıllarda bedenleri aynı ortamda olan fakat ruhen farklı yerlerde bulunan insanların varlığını gözlemek kolayken, bu ortamlara uyum sağlayamayan bireylerin kendisini yalnız hissedeceği aşıkardır. Tüm bunların ötesinde Güney'in de bahsettiği üzere insanların olur olmadık yerlere giderek sosyal medyada paylaşım yapma amacıyla farklı eylemlerde bulunması, toplum ihtiyaçlarının ne derece değişiklik yaşadığının göstergesidir. Bu bağlamda Güney'in resimlerindeki insan figürleri bu düşünceler ışığında ele alınarak incelendiğinde metaforik bir anlam taşıdığı ortaya çıkmaktadır (Görsel 8).

c. Labirent

Çevremizde çokça var olan yollar ve geçitlerin, içinden çıkılamayacak şekilde karışık olduğu yerlere labirent denir. Tarihsel sürece bakıldığında labirentlerin mimari, edebiyat, mitoloji gibi alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Yunan mitolojisi incelendiğinde Girit kralı Minos için mimar Dedalos tarafından labirentlerden ilkinin yapıldığına yönelik hikayeler mevcuttur (Labirent, Erişim Tarihi: 03. 06. 2020).



Görsel 9. Edward Bruno-Jones, Theseus ve Labirentteki Minotauros, 1861, k.ü.k.t., 25,5x26,1 cm

Mitolojik olarak hikayenin labirent ile özdeşleşmiş olması dikkat çekici görülmektedir. Hikayeye göre Girit'te labirent içerisine hapsedilen Theseus'a Minos'un kızı Ariande aşık olmuştur. Labirentteki yolunu bulabilmesi için Ariande, Theseus'a ip yumak vermiştir ve canavar Minotauros ile karşılaşan Theseus, onu çıplak elleriyle öldürmüştür (Görsel 9). Yunan mitolojisindeki bu hikayede labirent üzerinden kurban etme, dişi/erkek karşılaşması, içsel canavar ve kurtuluş gibi temalar çözüme

kavuşmaktadır. Bir bakıma bu sembol kişinin bilinçaltındaki karmaşık koridorlarını temsil eden çok alternatifli bir yol olarak nitelendirilmektedir (Yunan Mitolojisi, Erişim Tarihi: 03. 06. 2020).



Görsel 10. Chartres Katedrali, Labirent, 1220, Fransız Gotik Mimari, Labirent Çapı: 13 m

Mekan ve simge olarak labirentin kullandığı bir diğer alan ise Chartes Katedrali'dir (Görsel 10). Orta çağ döneminde hac ibadetine çok önem verilmektedir ve Kudüs'e gidemeyenler için katedralin içerisindeki labirentler üzerinde yürümek kutsal bir deneyim yerine geçmektedir. Bu yapı, haccın sembolik formu olarak görülmüş ve katedralin girişine yakın bir yere yapılmıştır. Mekandaki karmaşık yollar, Tanrı'ya erişmek için kahrılı yolları simgelemektedir. İmana yürüyenlerin, Tanrı'ya erişmek isteyenlerin yollarını şaşırmayacakları ve merkeze ulaşacaklarına inanılmıştır. Bunlara ek olarak labirentteki yollar, İsa'nın çarmıha giderken izlediği yolu simgelemektedir (Mekan ve Simge Olarak Labirent 2, Erişim Tarihi: 29. 06. 2020). Klasik yedi çemberli labirentler de incelendiğinde yedi sayısının mistik özelliğinden yola çıkılarak sembolik özellikler taşıdığı söylenmektedir. Yedi görülebilir gezegeni ifade eden Orta Çağ'daki yedi çember, üzerinde yürüdüğü zaman cennete yapılan kozmik yolculuğu ifade etmektedir. Bu formun taşıdığı anlamlardan biri de karanlık ve aydınlığı yani düaliterin bulunduğu bir alemi temsil etmesidir. Diğer bir ifadeyle kişinin dış dünyadan içtekine, alt diyardan daha yüksek olanına yolculuk ettiği kutsal yolu temsil etmektedir (Görsel 10) (Labirent ve Semnollerin Anlamları, Erişim Tarihi: 03. 06. 2020).



Görsel 11. Labirent, 10.000 yıl öncesine ait kaya çizimi, Lombardiya, Yunanistan

Görsel 11’de 10.000 yıl öncesine ait kaya üzerinde labirent çizimi görülmektedir. Bu durum günümüzde insanların yaşamlarında konu olan labirentin binlerce yıl önce de düşünce, anlatım ve mesaj aracı olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla o dönemlerde yaşamış olan insanların kayalar üzerine yaptıkları çizimler, eski zaman yaşamı hakkında bugünün toplumuna bilgi aktarmaktadır. Bu kapsamda Görsel (9-10-11)’de labirentlerin mit olarak ya da mekânsal kullanımına göre farklılık gösterdiği, toplumun inançlarını, yaşam şeklini ifade edecek birer metaforik anlam taşıdığı görülmektedir. Labirentler, geçmiş toplumların farklı yönlerini çeşitli açılardan yansıtan bir kavram olarak karşımıza çıktığı gibi bugün Güney’in resimlerinde de dikkat çeken bir eleman olarak dikkat çekmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Engin Güney, Çıkamazlara Doğru, 2015, t.ü.k.t., 160x125 cm

Evrenin bir parçası olan ve yaşamını sürdürebilmesi için doğa ile etkileşimde bulunan insan, çağın gereklerine göre hareket etme çabası içerisindeyken doğayı yanlış şekilde kullanabilmektedir. Bunun ortaya çıktığı durumlarda birey, psikolojik ya da fiziksel olarak olumsuz etkilenirken, yaptığı işlerden tatmin olamama durumuyla da karşı karşıya kalmaktadır. Bu bağlamda çevresinde yaptığı gözlem ve deneyimler

sonucunda günümüz insanının içinde bulunduğu durumu eserlerine yansıtmak isteyen Güney'in, labirenti kullanarak düşüncelerini görsel dile dönüştürdüğü görülmektedir (Görsel 12). Kullanmış olduğu labirentlerin psikolojik yönüne ise sanatçı şu şekilde açıklık getirmiştir:

“İnsanın bilişsel ve duyuşsal biçimlenmesinde içinde yaşadığı kültürün etkili olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda kültür üretebilen yegâne varlığın da insan olduğu düşünüldüğünde insan ile yaşadığı çevre arasında daima bir etkileşim gerçekleştiği söylenebilir. Kültürel karmaşanın insanlar üzerindeki etkileri ve insanların bu etkiler karşısındaki uyum süreçleri üzerine olan çalışmalarda kullandığım labirentler, içinden çıkılması güç ya da olanaksız durum ve sorunları anlatan metaforlar olarak kullanılmıştır. Günümüzde gerçekleştirilen seviyesiz, içeriksiz eğlence programlarına; sanatsal değerden yoksun, popüler müzik ve sinema yapımlarına, çığınca tüketime yönlendiren reklamlara medyada sıkça rastlanmaktadır. Tüketme çılgınlığı aynı zamanda doğanın yok olmasına sebep olmaktadır. Bu da ekosistemin zarar görmesine ve buna bağlı olarak doğadaki dengenin bozulmasına neden olmaktadır. Buradan hareketle ele aldığım çıkmazlara doğru serisini oluşturan labirentler ile bezeli çalışmalar “acziyet-kutsiyet” dengesizliğinde ağır basanın, kendi evrenimde oluşturduğu çıkmazları, kavramada güçlük çektiğim yapılanmaları temsil etmektedir...” (Engin Güney, 2019).

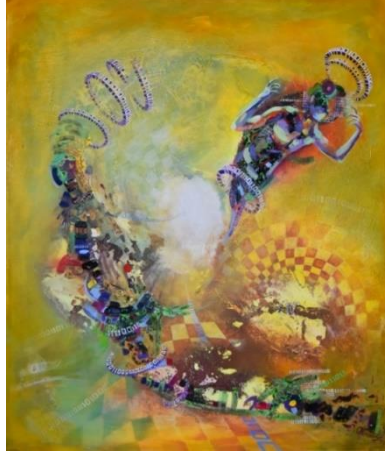
Doğanın ve ekosistemin bir parçası olan insanların ve diğer canlıların, dünya üzerinde ortak yaşam alanını kullanmalarından dolayı sürekli etkileşimin kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı her canlının yaşam alanının korunması, yaşam sürekliliği ve neslin devamı için önemlidir. Bu bağlamda içinde bulunduğu çağın sorunlarını psikolojik olarak ifade etmek isteyen Güney'in kullandığı labirentler birer metafor olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 12).

d. 1 ve 0

Son yıllarda insan, yaratılışında var olan ve sadece kendine özgü donanımlarındaki eksik yönlerini akıl ve düşünce ile giderip, kendisinde olan eksiklikleri tamamlamak için eylemlerde bulunmuştur. Bu gibi eylemlerde bulunurken de doğayla uyumlu çalışmaktan uzaklaşmış ve doğa ile insanlara üstünlük kurma çabası içine girmiştir. Temeli çıkarılara ve paraya dayalı olan bu sistemde, hegemonik güçler ile kitlelerin arasındaki ilişkide teknolojinin varlığı ve yönlendiriciliği rahat bir şekilde hissedilmektedir (Güney, 2018: 109).

Yaşadığımız süreçte, içinde bulunduğumuz kültür kavramı sürekli gelişen teknolojiden, kitle iletişim araçlarından ve yeni medya sistemlerinin çeşitlenmesinden kaynaklı olarak etkilenmektedir. Teknoloji ile bağlantılı olarak değişim gösteren teknoloji kavramı da 21. yüzyılda teknolojinin gündelik yaşam üzerindeki etkilerine bağlı olarak ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu durum sanatçı ve izleyicileri de etkilemiş, toplumun sanata bakış açısı ve estetik algısı değişmiştir. Dijital çağ olarak adlandırılan bu dönemde sanat, sanatçı ve izleyicinin rolleri değişime uğramış, farklı teknikler ve sunum şekilleri gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Günümüzde en basit elektronik araçtan yazılıma kadar birçok teknolojik ortam getirileri de sanat eserinin oluşum ve uygulanma sürecinde kullanılmaya başlanmıştır (Öztürk, 2019: 127). Bunlardan biri olan ve

programlama dilini ifade eden 1-0'lar da teknoloji ve toplum ilişkisinden doğan yeni kavramlarla birlikte sanat içerisinde yer almıştır. Farklı sanat alanlarında ve tekniklerde yer bulan 1-0'ları Güney, yapılan röportajla birlikte "Programlama dili olan 1 ve 0'lar son yıllarda yazılım olarak dijital enstalasyonların oluşumunda kullanılabilir. 1 ve 0'lar ses, görüntü, metin ve bilgilerin bilgisayar aracılığıyla dönüştürüldüğü kodlamayı yani dijitalleşmeyi ifade etmektedir" (Engin Güney, 2019) şeklinde yorumlamıştır.



Görsel 13. Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2015, t.ü.k.t., 130x110 cm

Güney'in dijitalizasyon serisinde ele aldığı 1-0'lara çalışmalarında oldukça yer verildiği görülmektedir. Burada toplum kültürünün, gelenek ve göreneklerin, kişiliklerin hızla değişmesinde rol oynayan teknoloji, yeni medyatik ortamlar ve dijitalizasyona bağlı güç odaklarının oluşumunun getirdiği yeni yaşam biçimlerine yönelik düşüncelerini, 1-0'lar aracılığıyla eserlerinde ifade etmeye çalışmıştır. Sanatçı, dijitalleşen birey ve toplum yapısı üzerine yoğunlaşırken çıkış noktasını ise şu şekilde dile getirmektedir:

"(...) İş tamamen kendini yenilemeyen insanın yok olduğu bir düzene gidiyor. Tamamen rekabet. Sistem dediğimiz şey de bu. Ortaya çıkan bu sistem içerisinde zengin olanlar, netokratlar, güç odaklarının tamamı dijital teknoloji ile uğraşan bireylerden oluşmaktadır. Bu noktada da yazılımlar, kodlar bana bunları ifade ediyor. Bu durumda çarka uyum sağlayamayan gruplar absorbe edilip yok oluyor. Şu an bakkallara, marketlere bakıldığında hepsi dert yanıyor. Çünkü çarka uyum sağlayamadılar. Bugün sanal mecrada alışverişini yapan birçok insan var. Çünkü bu işle ilgilenen kişiler işlerini iyi yapıyorlar. İşte bu sisteme ayak uyduramayanlar yok oluyor. Nedir bu sistem? Bahsettiğimiz yazılımlar, kodlar, sanal mecrada, 1-0'lar dediğimiz kodlama diliyle oluşturulmuş yapılardır ve sanatsal ifademle de benim kullandığım 1-0'lar bunların hepsini kapsayan bir yapı görevi üstlenmektedir. Burada vurgu yapılması gereken en önemli şey sanal mecrada dendiğinde teknoloji, etkileşim, anında milyonlara ulaşma, geribildirim alma, benlik yitimi gibi kavramların akla gelmesidir. Bunların hepsi sanal mecrada olan şeylerdir..." (Engin Güney, 2019).

Bugün kilometrelerce uzaklıkta olan yakınlarımızla iletişim halinde olmamızı sağlayan ve mesafelerimizi yakınlaştıran teknoloji, kullanım amacına göre bireyleri var oldukları gerçek ortamlardan uzaklaştırabilmektedir. Bu da bireysel ve toplumsal sorunları beraberinde getirmektedir. Görşellerle dil sınırlarının aşıldığı sanal ortamlarda dünyanın birçok farklı noktasındaki insanlarla iletişime geçerken komşusunu tanımayan, yakınlarını ihmal eden insanların varlığı bu durumlara verilebilecek örneklerdir (Seylan ve Güney, 2016: 96).

Güney, teknoloji temelli konuları eserlerinde işleyerek, toplum psikolojisinin kendisinde oluşturduğu ruhsal etkiyi ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bilgisayar programları ve yazılım dilini ifade eden 1-0'lar ile toplumda gözlemlenen olumsuz gelişmeler, sanal mecraların getirileri, güç odakları vb. gibi kavramların yansıtılmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Sonuç olarak 1-0'lar yazılım dilini ifade ederken Güney'in eserinde bireysel ve toplumsal sorunları ifade etmede araç olarak kullanılmış ve metaforik özelliğiyle ön plana çıkmıştır (Görsel 13).

Sonuç

İnsanoğlunun yaşamını devam ettirebilmek için evrensel değişime ayak uydurmak, yaşadığı çağa uyum sağlayarak güncel gelişmeleri takip etmek, teknolojik gelişmelerden, araç gereçlerden faydalanmak zorunda olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Çünkü yaşadığımız çağ, teknoloji üzerinden iletişim kurma, alışveriş yapma, işleri uzaktan halletme vb. pek çok eylemin internet temelli gerçekleştirildiği bir çağ olarak adlandırılmaktadır. Bunlara uyum sağlayamayan bireylerin toplumdaki kopmasının, kişisel ve sosyal gelişmeleri takip edememesinin kaçınılmaz olduğu vurgulanmaktadır.

Özellikle içinde bulunduğumuz dijital çağ, teknolojinin hızla yaşandığı, yeni medyatik ortamların olduğu, sanal mecraların çoğaldığı, buna ek olarak farklı güç odaklarının ortaya çıktığı ve yeni toplum biçiminin gerçekleştirilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Yeni medya, dijitalizasyon, sanal ortamlar, tekno-kültür gibi konularla ilgilenen Engin Güney'in, eserlerinde bireysel ve toplumsal sorunları ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamda araştırmada, Güney'in hem kendi psikolojisini hem de toplumsal sorunları metaforlar aracılığıyla resimlerinde işlediği ortaya çıkmıştır.

Güney'in resimlerinde kullandığı metaforlardan biri olan karınca ile günümüzde insanların paylaşımcı ruhta olmamasına, toplumsal etik, ahlak, estetik gibi kavramların yok olmasına dikkat çektiği sonucuna varılmıştır.

Buna ek olarak Güney'in, toplumun en önemli parçası olan insan figürünü resimlerinde pasivize olmuş, teknolojinin ihtiyaç olmaktan çıkarak insanları etkisi altına aldığı, teknolojinin insanları yönettiği ve yönlendirdiğini ifade etmek için metafor olarak kullandığı ortaya çıkmıştır.

Güney, günümüzde tüketim toplumunun oluşması ve medyada seviyesiz programların, sanatsal değerden yoksun müzik vb. yapımların, tüketime zorlayan reklamların varlığını gözlemlemiş ve düşüncelerini resimlerine aktarmıştır. Buradan hareketle "acıyet-kutsiyet" dengesizliğinde ağır basanın kendi evreninde oluşturduğu

çıkamazları, çıkmazlara doğru serisi ile labirent metaforunu kullanarak aktardığı sonucuna varılmıştır.

Dijitalleşmenin hızlandığı, kendini yenilemeyen insanların hızla yaygınlaştığı düzende güç odaklarının, netokratların tamamının dijital teknoloji ile uğraştığı ifade edilmiştir. Bunun sonucunda Güney, ele aldığı sanal mecranın, yazılımların, farklı dijital programların, 1-0'lar denilen kodlama dili ile oluşturulduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla resimlerde kullanılan 1-0'ların da bunların hepsini kapsayan bir metafor olduğu sonucuna varılmıştır.

Dali'nin Tanrıça Venüs eserinde kullandığı karınca metaforunun ölümü ve çoğalmayı ifade ettiği, Mevlana'nın Mesnevi'sinde insanların her birinin farklı konumlarda olduğu, Lozano Hammer'in dijital enstalasyonlarında insan imgesini de kullanarak teknoloji, insan ve sanat üçgenini oluşturarak farklı denemeler yaptığı görülmüştür. Labirentlerin ise Yunan mitolojisinde bireyin bilinçaltındaki karmaşık koridorları temsil ettiği, katedrallerde kullanılarak hac ibadetini gerçekleştiremeyenler ve Kudüs'e gidemeyenler için labirentler üzerinde yürümenin bu deneyimi gerçekleştirdiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda sanatçının çalışmalarının karşılaştırılması aşamasında Güney "karınca, insan, labirent, 1-0"lar ile insanların yardımlaşma, dayanışma, ahlak, kişisel istek ve arzuların değişiklik göstermesi, ihtiyaçların şekil değiştirmesi, tüketim çılgınlığına dayalı olarak doğanın zarar görmesi ve canlıların yaşam alanının daralması, yaşam şartlarının çıkmazlara doğru sürüklenmesi, yazılım kodları ile oluşturulmuş sanal mecraların, yeni medyatik ortamların hegemonik güçler tarafından yönlendirilmesi, insan tiplerinin değişime uğraması gibi pek çok farklı toplumsal sorunları görsel dil aracılığıyla ele alarak vurgulamaya çalışmıştır. Ayrıca Güney'in metaforlarının, çalışmada incelenen eserlerden içerik ve düşünsel açıdan farklı olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Artut, S. H. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aslıtürk E. G. ve Küçükgüney, E. (2016). "20. Yy. Resim ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma". *Ulakbilge*, Ankara: S8. 263-298.
- Boynukalın, R. A. (2017). "Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara: S6. 1319-1335.
- Cançat, A. (2018). "Yeni Medya Sanatı Üzerine". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum: S40. 165-178.
- Çambay, S. (2015). "Bir Toplumsallaşma Aracı Olarak Yeni Medya: Kuramsal Bir Değerlendirme". *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Karabük: S5. 237-247.
- Çelikten, M. (2006). "Kültür ve Öğretmen Metaforları". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Kayseri: S21. 269-283.

- Çokokumuş, B. (2012). “Dijital Ortamda Kültür ve Sanat”. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*. İzmir: S3. 51-66.
- Demirci, K. (2016). “Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması”. *Sarıca, M., Sarıca, B. (Ed.), Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat içinde*, (330-343). Ankara: Padam Yayınları.
- Gökel, Ö. (2020). “Teknoloji Bağımlılığının Çeşitli Yaş Gruplarındaki Çocuklara Etkileri Hakkındaki Ebeveyn Görüşleri”. *Kıbrıs Türk Psikiyatri ve Psikoloji Dergisi*, S1. 41-47.
- Güney, E. (2019). Görüşme Yeri: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Görüşme Süresi: 180 Dakika, 05.11.2019, Samsun.
- Güney, E. (2018). “Hegemonik Unsurların Teknolojik Bağımlılık Motivasyonları İlişkisinde Tekno-Konformizm”. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Antalya: S4. 109-124.
- Güney, E. ve Seylan, A. (2015). “Kent Kimliği, Kentlilik Bilinci ve Kent İlişkisinde Yeni Medya”. *Kent Estetiği Çalıştayı: Problemler-Projeler*, 26 Mayıs-Samsun: 107-112.
- Kalkan, A. ve Altinkurt, L. (2012). “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerici İlişkileri”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Kütahya: S34. 125-136.
- Demirci Katıran, M. ve Adam, A. (2017). “Rüçhan Keçeci ve Heykelde Atık Metal Malzeme Kullanımı”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S33. 1647-1666.
- Kılıç, B. İ. ve Altıntaş, O. (2016). “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S5, 185-202.
- Lazzarato, M. (2016). *Göstergeler ve Makineler*. (Çev. Ferda Nur Demirci). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Nur, H. İ. (2013). “Mesnevi’de Hayvan Karakterleri (Metaforları)”. *Adana Veteriner Kontrol Enstitüsü Dergisi*, S3. 18-30.
- Olçay, S. (2018). “Sosyalleşmenin Dijitalleşmesi Olarak Sosyal Medya ve Resimler Arasında Kaybolma Bozukluğu: Photolurking”. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, S2. 90-104.
- Öztürk, P. (2019). “Tekno-Kültür ve Sanat İlişkisinde Dijital Enstalasyon”. 4. Uluslararası Mimarlık, Planlama ve Tasarımda Yenilikçi Yaklaşımlar Sempozyumu. 22-24 Kasım- Samsun: 127-133.
- Parın, K. (2017). “Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil”. *Söylem Filoloji Dergisi*, Muğla: S3. 149-151.
- Paker, T. (2015). Durum Çalışması. Seggie, F. N., Bayyurt, Y. (Ed.), Nitel Araştırma Yöntem Teknik ve Analizleri İçinde, (119-134). Ankara: Anı Yayıncılık.

- Sağlamtimur, Ö. Z. (2010). “Dijital Sanat”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Eskişehir: S10. 213-237.
- Seylan, A. ve Güney, E. (2016). “Tekno-Kültür Bağlamında Yeni Medya Teknolojilerinin Çoklu-Disipliner Sanatsal Üretimlere Tesirleri”. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, İstanbul: S1. 94-104.
- Smoke, J. (1982). “Metaphor in Art Education: Some Heideggerian Origins”. *Visual Arts Research*, Chicago: S8, 68-74.
- Yavuz, V. (2015). “Yeni Medyada Sanat Yönetimi”. *Yıldız Journal of Art and Design*, İstanbul: S2, 52-66.
- Yengin, D. (2019). “Teknoloji Bağımlılığı Olarak Dijital Bağımlılık”. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, S9, 130-144.
- Yıldırım, A. (1999). “Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi”. *Eğitim ve Bilim*, Ankara: S2. 7-17.

İnternet Kaynakça

- Umutsuz Kargo. <http://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo>. (Erişim Tarihi: 20.05.2020).
- Sert. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-stern-t12312>. (Erişim Tarihi: 20.05.2020).
- Rafael Lozano-Hemmer. https://tr.wikipedia.org/wiki/Rafael_Lozano-Hemmer. (Erişim Tarihi: 22.05.2020).
- Vücut Filmleri, İlişkisel Mimari 6. <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/body-movies-relational-architecture-6.html>. (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Frekans ve Hacim. <https://slash-paris.com/fr/evenements/trackers-rafael-lozano-hemmer>. (Erişim Tarihi: 30.05.2020).
- Labirent. https://tr.wikipedia.org/wiki/Labirent#Labirentin_tarihi. (Erişim Tarihi: 03.06.2020).
- Yunan Mitolojisi. <http://ozhanozturk.com/2018/02/09/theseus-yunan-mitolojisi/>. (Erişim Tarihi: 03.06.2020).
- Mekan ve Simge Olarak Labirent 2. <https://kavrakoglu.com/mezan-ve-simge-olarak-labirent-2/>. (Erişim Tarihi: 29.06.2020).
- Labirent ve Semnollerin Anlamları. <https://okuryazarim.com/labirent-sembolu-ve-anlamlari/>. (Erişim Tarihi: 03.06.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Mohammed Hafez, İstenmeyen Kargo, 2017, Karışık Teknik, Enstalasyon, 365x120x100 cm. <http://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo> (Erişim Tarihi, 20.05.2020).

- Görsel 2.** Marlene Dumas, Sert, 2004, t.ü.y.b., 1101x1302x24 mm., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-stern-t12312> (Erişim Tarihi, 20. 05. 2020).
- Görsel 3.** Salvador Dali, Uzay Venüs, 1977-1984, Heykel, 124 cm., <https://www.thedaliuniverse.com/en/space-venus-museum-sculpture> (Erişim Tarihi, 20.09.2020).
- Görsel 4.** Engin Güney, Karınca, 2014, t.ü.y.b., 130x110 cm., OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi (Erişim Tarihi, 10.11.2019).
- Görsel 5.** Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2017, t.ü.k.t., 200x130 cm., OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi (Erişim Tarihi, 10.11.2019).
- Görsel 6.** Rafael Lozano-Hemmer, Vücut Filmleri, İlişkisel Mimari 6, 2001, Video Enstalasyon, http://www.lozano-hemmer.com/showimage_embed.php?img=rotterdam_2001&proj=6&type=artwork&id=1 (Erişim Tarihi: 30.05.2020).
- Görsel 7.** Rafael Lozano-Hemmer, Frekans ve Hacim, 2011, Video Enstalasyon, <https://slash-paris.com/fr/evenements/trackers-rafael-lozano-hemmer> (Erişim Tarihi: 30.05.2020).
- Görsel 8.** Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2015, t.ü.k.t., 130x120 cm., OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi (Erişim Tarihi: 10.11.2019).
- Görsel 9.** Edward Bruno-Jones, Theseus ve Labirentteki Minotauros, 1861, k.ü.k.t., 25,5x26,1 cm <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1927p594/tile-design-theseus-and-the-minotaur-in-the-labyrinth/> (Erişim Tarihi: 20.09.2020).
- Görsel 10.** Chartres Katedrali, Labirent, 1220, Fransız Gotik Mimari, 13 m., <https://kavrakoglu.com/mekan-ve-simge-olarak-labirent-2/> (Erişim Tarihi: 03.06.2020).
- Görsel 11.** Labirent, 10.000 yıl öncesine ait kaya çizimi, Lombardiya, Yunanistan, <https://insanveevren.wordpress.com/2011/04/20/tarihten-gelen-muamma-esrarengiz-labirent/>, (Erişim Tarihi: 20. 09. 2020).
- Görsel 12.** Engin Güney, Çıkmazlara Doğru, 2015, t.ü.k.t., 160x125 cm., OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi (Erişim Tarihi: 10.11.2019).
- Görsel 13.** Engin Güney, Dijitalizasyon Serisi, 2015, t.ü.k.t., 130x110 cm., OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi (Erişim Tarihi: 10.11.2019).